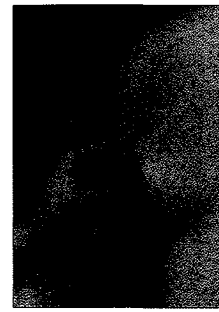
TUSQUETS EDITORES

Marilyn Yalom

Historia del pecho



Título original: *A History of the breast*

1.ª edición: diciembre, 1997

© Marilyn Yalom, 1997
Edición original en Alfred A. Knopf Inc.
Derechos de traducción en español
acordados con Sandra Dijkstra Literary Agency.
Reservados todos los derechos

© de la traducción: Antoni Puigròs, 1997
Diseño de la colección: Guillemot-Navares
Reservados todos los derechos de esta edición para
Tusquets Editores, S.A. - Cesare Cantù, 8 - 08023 Barcelona
ISBN: 84-8310-561-6
Depósito legal: B. 41.893-1997
Fotocomposición: Foinsa - Passatge Gaiolà, 13-15 - 08013 Barcelona
Impreso sobre papel Offset-F Crudo de Leizarán, S.A. - Guipuzcoa
Liberdúplex, S.L. - Constitución, 19 - 08014 Barcelona
Impreso en España

Indice

Agradecimientos 11
Introducción: cambios de significado 15
El pecho sagrado: diosas, sacerdotisas, mujeres bíblicas, santas y Madonas 23
El pecho erótico: «esferas de estructura celestial» 69
El pecho doméstico: un interludio holandés 115
El pecho político: senos para la nación 131
El pecho psicológico: la atención al cuerpo 177
El pecho comercializado: del corsé al sexo cibernético 191
El pecho medicinal: dispensador de vida y destructor de vida 243
El pecho liberado: política, poesía e imagen 283
El pecho en crisis 321

Apéndices
Notas 329
Bibliografía selecta 351
Indice de nombres y conceptos 367
Créditos de las ilustraciones 381

AGRADECIMIENTOS

En la creación de esta obra me han ayudado amigos, colegas y personas a las que yo apenas conocía. Cuando dudaba de si el libro tendría algún mérito, mucha gente me aseguró que el pecho femenino todavía interesaba. A todas esas personas que contribuyeron a que yo siguiera adelante, les doy mis más sinceras gracias.

En primer lugar, quiero agradecer a mis colegas de la Universidad Stanford sus observaciones en calidad de expertos: los profesores Marc y Vida Bertrand, Judith Brown (ahora en Rice), Brigitte Cazelles, Joseph Frank, Van Harvey, Ralph Hester, Iris Litt, Marsh McCall, Diane Middlebrook, Ronald Rebholz, David Spiegel. Tengo una gran deuda de gratitud con Laura Kupperman, estudiante graduada en el departamento de arte, por su constante e inteligente colaboración como ayudante mía en las labores de investigación. En el Stanford Institute for Research on Women and Gender, muchos de los profesores han asistido a lecturas de capítulos aislados y sus reacciones me han aportado considerables ideas. En particular, deseo dar las gracias a Edith Gelles, cuya investigación sobre la historia del cáncer de mama ha enriquecido la mía; a Renee C. Hoogland, de la Universidad Católica de Nimega, que durante su residencia en el instituto contribuyó considerablemente a mi comprensión de la historia de Holanda; a Sidra Stitch, que me hizo reparar en la relevancia del material relacionado con Estados Unidos y la cultura popular; y a Susan Bell, que se leyó todo el original a medida que se iba escribiendo y se convirtió en el más pertinaz de mis críticos.

Estoy especialmente agradecida a Chana Bloch, del Mills College y a la escritora Marcia Falk de Berkeley (ambas han publicado una traducción del Cantar de los Cantares) por ayudarme con los textos

bíblicos y clásicos. Del mismo modo, el psicoanalista John Beebe, de San Francisco, y el psiquiatra Carlos Greaves, de Palo Alto, me proporcionaron valioso material para el capítulo dedicado a la psicología. La novelista Beth Gutcheon, de San Francisco, y la escritora Minerva Neiditz de la Universidad de Connecticut me proporcionaron útiles consejos sobre la moda. Susan Gussow, de la Cooper Union en Nueva York, amplió mi perspectiva respecto a las artes visuales contemporáneas. Y, como en la mayoría de mis proyectos anteriores, he podido contar con el infalible asesoramiento de Mary Felstiner, de la San Francisco State University.

En Francia, mis buenos amigos Philippe Martial y Bertrand Féger me facilitaron sus conocimientos profesionales y sus contactos en la Bibliothèque du Sénat y en la Assistance Publique. También me siento profundamente agradecida con el difunto Claude Paoletti y su esposa, Catherine, por su generoso apoyo. De igual modo, la escritora Elisabeth Badinter fue para mí una fuente constante de valiosa información y de estímulos.

Mi marido, Irvin, y mi hijo Benjamin, fueron unos compañeros constantes y unos críticos exigentes. Mi hija, Eve, y mi yerno, Michael Carstens –ambos doctores en medicina– analizaron críticamente el capítulo relacionado con esta disciplina. Mi hijo Reid, fotógrafo, supervisó las ilustraciones y contribuyó con la selección de algunas de sus fotos. Mi hijo Victor, psicólogo en ejercicio, y mi nuera Tracy La Rue (esposa de Reid y psicóloga en prácticas) me facilitaron útiles consejos críticos para el capítulo relacionado con la psicología. Mi nuera Noriko Nara (la esposa de Victor) posó para la preciosa foto en la que aparece amamantando a nuestro nieto Jason. En su conjunto, esta obra ha constituido una especie de aventura familiar.

Por último, aunque ciertamente no menos importante, deseo dar las gracias a mi editora en Knopf, Victoria Wilson, por su agudo sentido crítico; a Bram Dijkstra, de la Universidad de California en San Diego por la cuidadosa lectura que hizo del original en un momento crucial para su desarrollo; y a su esposa, Sandra Dijkstra, mi amiga y agente literaria, por ofrecer el libro a excelentes editoriales tanto de mi país como del extranjero.

Y los pechos que suavemente se elevan
Como promontorios del paraíso.

Canción estudiantil medieval

Cuando los poetas hablan de la muerte, la
llaman el lugar «sin senos».

Ramón Gómez de la Serna, 1917

Desencorsetado, su amigable busto
es presagio de turgente arrobamiento...

T.S. Eliot, *Whispers of Immortality*

Un hombre duerme en la habitación de al lado
y nosotras somos sus sueños.
Tenemos la cabeza y los pechos de mujeres,
los cuerpos de aves de presa....

Adrianne Rich, *Incipience*

Introducción
Cambios de significado

Mi intención es hacerles pensar en los pechos de las mujeres como nunca lo habían hecho con anterioridad. Para la mayoría, sobre todo para los hombres, los pechos son meros adornos sexuales: las joyas de la corona de la feminidad. Sin embargo, esta visión sexualizada del pecho no es en absoluto universal. En distintas culturas de Africa o del sur del Pacífico, donde las mujeres han ido con los pechos al aire desde tiempos inmemoriales, el pecho femenino no ha adquirido el significado predominantemente erótico que ha alcanzado en Occidente. Las culturas no occidentales tienen sus propios fetiches: los pies pequeños en China, la nuca en Japón, las nalgas en Africa y en el Caribe. En cada caso, la parte del cuerpo que soporta la carga sexual –lo que el poeta francés Mallarmé denomina «la veladura erótica»– debe gran parte de su fascinación a este ocultamiento total o parcial.

Los supuestos que los occidentales solemos dar por sentados respecto al pecho femenino se han demostrado especialmente arbitrarios en cuanto se adopta una perspectiva histórica, que es la finalidad de este libro. Con una cobertura de unos veinticinco mil años, éste se va a centrar en ciertos momentos en los que un concepto específico del pecho se apoderó de la imaginación occidental, y cambió la manera de verlo y de representarlo. Debemos pensar en estos momentos como si se tratara de una especie de montaje cinematográfico, progresando y a veces superponiéndose, pero no como una película continua de la historia del pecho femenino.

Pero por debajo de esta progresión hay una pregunta básica: ¿a quién pertenece el pecho? ¿Pertenece al lactante, cuya vida depende de la leche de una madre o de algún sustituto eficaz? ¿Pertenece al hombre o a la mujer que lo acaricia? ¿Pertenece al artista que reproduce la forma femenina, o al árbitro de la moda que elige unos pe-

chos grandes o pequeños según las continuas exigencias del mercado para crear nuevos estilos? ¿Pertenece a la industria de la lencería, que promociona el «sostén de entrenamiento» para las chicas pubescentes, el «sujetador de sustentación» para las mujeres ya mayores, o el maravilloso Wonderbra para las que desean unos pechos más ostentosos? ¿Pertenece a los jueces religiosos o morales que insisten en que hay que cubrirse castamente los pechos? ¿Pertenece a la Ley que puede ordenar el arresto de las mujeres que los exhiban? ¿Pertenece al médico, quien a menudo dispone con qué frecuencia hay que hacerse una mamografía, o si se le debe practicar una biopsia o extirparlo? ¿Pertenece al cirujano plástico, que los transforma por razones puramente estéticas? ¿Pertenece al pornógrafo, que compra el derecho a exhibir los pechos de algunas mujeres, a menudo en situaciones degradantes e injuriosas para todas las mujeres en general? ¿O pertenece a la propia mujer, para quien los pechos son parte de su propio cuerpo? Todas estas preguntas sugieren algunos de los variados esfuerzos que hombres e instituciones han realizado en el transcurso de la historia para apropiarse del pecho femenino.

Como una parte que caracteriza el cuerpo de la mujer, al pecho se le ha codificado mediante connotaciones de «bueno» o «malo» desde que se empezó a dejar constancia escrita del paso del tiempo. Eva, como recordaremos del Génesis, fue a la vez la madre reverenciada del género humano y arquetipo de la tentadora. Tanto los judíos como los cristianos pueden afirmar con orgullo que dio de mamar a sus antepasados, pero también asocian la fruta que dio pie a la Caída con la forma de manzana de los pechos de Eva: una relación comprobable en múltiples obras de arte.

Cuando lo que predomina es el modelo del pecho «bueno», el acento recae en su facultad para alimentar al recién nacido, o, alegóricamente, a toda una comunidad religiosa o política. Ese fue el caso hace cinco mil años, cuando en muchas civilizaciones de Occidente o de Oriente Próximo se adoraba a los ídolos femeninos. Y fue el caso hace quinientos años, en las pinturas italianas de la Madona amamantando al Niño. O hace doscientos años, con las imágenes de pechos desnudos de la Libertad, la Igualdad y la nueva República francesa.

Cuando lo que predomina es el modelo «malo», el pecho se convierte en un agente de seducción e incluso de agresión. Esta es la posición que adoptó no sólo el autor del Génesis, sino también el profeta israelita Ezequiel, que representó a las ciudades bíblicas de Jerusalén y Samaria como unas rameras de pechos pecaminosos. Y lo

mismo vale para Shakespeare cuando creó a la monstruosa figura de lady Macbeth, para nombrar tan sólo a la más famosa de sus mujeres de «pechos perversos». La visión del pecho «malo» a menudo es fruto de una combinación de sexo y violencia, tal como se encuentra en gran parte del cine, la televisión, la publicidad y la pornografía que se hace hoy en día. No hace falta decir que la mayoría de las descripciones del pecho femenino –o de cualquier otro asunto, por lo que a esto se refiere– tradicionalmente han expresado el punto de vista de los hombres.

Averiguar qué sentían las mujeres del pasado respecto a sus propios pechos ha significado un auténtico reto. He intentado encontrar ejemplos de mujeres capaces de decidir cómo vestir o utilizar sus pechos. ¿Hasta qué punto podían elegir si debían amamantar o no a sus hijos? ¿Cuándo podían opinar respecto al tratamiento médico que se les daba a sus pechos? ¿De qué manera los utilizaban como instrumentos comerciales o políticos? ¿Difieren las descripciones literarias y artísticas que ellas han hecho de sus pechos de las que han hecho los hombres? Este es el motivo de que haya prestado una atención especial a las épocas en que las mujeres se han esforzado por exigir la propiedad de sus propios pechos, y sobre todo a la época actual: a punto de concluir el siglo XX.

El viaje que pretende ser este libro, y que va desde las diosas del Paleolítico hasta los movimientos de liberación de la mujer, es largo y está lleno de sorpresas. Por el camino encontraremos estatuillas prehistóricas cuyos pechos estaban dotados de poderes mágicos. También encontraremos las sacerdotisas de pechos desnudos y adoradoras de las serpientes de la Creta minoica, así como las estatuas de pechos múltiples dedicadas al culto de Artemisa, que marcarían la última oleada de adoración precristiana, inspirada en los misterios femeninos. En el mundo de la Biblia de los hebreos hallaremos mujeres a las que se las valoraba primordialmente como madres, y, en el mundo del Nuevo Testamento, a la Virgen María, exaltada como la madre milagrosa del Dios de los cristianos. Tanto en la tradición judía como en la cristiana, a los pechos se los veneraba como recipientes productores de la leche necesaria para la supervivencia del pueblo judío y, más tarde, de los seguidores de Jesús. El ejemplo del niño Jesús mamando del pecho de su madre se convertiría en una metáfora de la nutrición espiritual para todos los cristianos.

La Virgen amamantando a su hijo, invención italiana del siglo XIV, pronto tendría que enfrentarse a una nueva imagen del pecho femenino, ésta predominantemente sexual. En múltiples cuadros y poemas

que proliferaron durante los siglos XV, XVI y XVII en Italia, Francia, Inglaterra y otros países del norte de Europa, el potencial erótico del pecho femenino llegaría a eclipsar su significado maternal y sagrado.

Estos dos aspectos, el sagrado y el sexual, representan dos exigencias distintas respecto al pecho femenino. La obligación de amamantar y la de excitar son exigencias rivales que siguen configurando el destino de las mujeres. Desde los comienzos de la era judeo-cristiana, tanto los hombres de la Iglesia como los seglares, por no incluir a los recién nacidos, han considerado al pecho femenino como algo de su propiedad, de lo cual podían disponer tanto con el consentimiento de la mujer como sin él.

En el siglo XVII, en la República holandesa, una nueva fuerza entró en la contienda: la de la responsabilidad cívica. A la mujer lactante que amamantaba a su hijo se la veía como una importante contribución al bienestar general de su hogar y de su comunidad. Un siglo después, la lactancia materna se convertiría en parte esencial de la Revolución francesa. Siguiendo las enseñanzas de Rousseau, muchos franceses llegaron a creer que se obtendría una reforma social general si las madres criaban a sus propios hijos, en oposición a la práctica común de entregarlos a una nodriza. La obligación individual de la mujer de amamantar a sus propios hijos se transformó progresivamente en la responsabilidad colectiva de la Nación «amamantando» a sus ciudadanos: idea que se trasladaría a múltiples imágenes de la República como una mujer con los pechos al aire. De esta manera, con el paso de un régimen absolutista a un gobierno de representación, los pechos se «*democratizaron*».

Ningún estudio sobre el pecho estaría completo sin la debida atención a su historia médica. Aunque en el siglo XX la medicina se ha centrado mayormente en el cáncer de mama, la primitiva literatura médica, ya en época de los griegos y los romanos, se preocupaba también de la madre lactante. En numerosos tratados de medicina, escritos en distintas lenguas, y sobre todo a partir del siglo XVIII, se han encontrado consejos respecto a los cambios de los pechos durante el embarazo, dieta y ejercicios recomendables, maneras adecuadas de amamantar, cuidado de los abscesos, así como al proceso del destete. En estas obras descubrimos no sólo de qué manera la profesión médica practicaba la atención sanitaria a sus pacientes, sino cómo valoraba primordialmente a las mujeres como elementos de procreación y de nutrición.

Mientras que los médicos del siglo XIX otorgaban connotaciones morales a la lactancia, las nuevas enseñanzas de la psicología y el psi-

coanálisis destacaban el papel crucial del pecho femenino en el desarrollo emocional del niño. A finales de siglo, Sigmund Freud estaba recopilando datos psicoanalíticos para probar que chupar el pecho femenino no era tan sólo la primera actividad del niño, sino también el punto de partida de toda su vida sexual. A nivel popular, y según el punto de vista de Freud, el pecho iría hallando su sitio en el cine, en la literatura, en los dibujos animados, en los chistes, en las camisetas y en múltiples revistas ilustradas. Todas estas manifestaciones confirman ostensiblemente la irreprimible atracción que el pecho femenino ejerce en el varón adulto.

A partir del siglo XIX, las exigencias sobre el pecho se han multiplicado con la misma celeridad que todo lo referido a la era industrial y postindustrial. Los intereses comerciales han bombardeado a las mujeres con publicidad de todo tipo para sujetar, modelar o realzar sus pechos: corsés, sostenes, cremas, lociones, implantaciones de silicona, programas para perder peso y máquinas para el desarrollo muscular. Aunque de un modo u otro los pechos siempre se han comercializado, ha sido sólo en los últimos cien años cuando la potente fuerza del capitalismo se ha abalanzado sobre el pecho femenino como objeto capaz de producir beneficios. La lencería relacionada con los pechos ya se utilizaba entre los griegos y los romanos, y los corsés eran de hecho habituales en las postrimerías de la Edad Media, al menos para la gente acomodada, pero la fabricación de corsés a máquina a mediados del siglo XIX hizo que la lencería especializada fuera asequible para todas las clases sociales. Con la producción en masa, el «control del pecho» se convirtió en una exigencia para todos.

Dado que la ropa interior siempre se ha diseñado para que se adapte al ideal corporal predominante, la historia de los pechos puede trazarse de acuerdo con las épocas en que a éstos se los ha disimulado o se los ha realzado. Como ejemplo, basta comparar el aplanado aspecto de «muchachito» de los años veinte con los proyectiles eróticos de los cincuenta. Los diseños de corsés y sujetadores se han ido alternando con el fin de encoger u ocultar los pechos, lo mismo que para izarlos como si fueran manzanas o torpedos.

Resulta significativo que el movimiento de liberación de la mujer de finales de los años sesenta se estrenara con el acto publicitario de la quema pública de sujetadores. Por mucho que se las criticara en círculos ajenos al feminismo, las militantes feministas establecieron un modelo de resistencia a las críticas externas. Mediante la quema de los sujetadores –más simbólica que real–, las mujeres socavaron la idea básica de que el control procediera de fuera de la propia mujer.

En lo sucesivo, las mujeres podrían poner en cuestión la autoridad, antes reverenciada, de la medicina y la moda, empezando a decidir por sí mismas si llevar sujetadores o no, si ir con el pecho al descubierto o no, si amamantar a sus hijos, o incluso si debían someterse a la mastectomía.

La cuestión de la imagen corporal es de suma importancia para estas consideraciones. Está claro que resulta difícil sentirse bien con los pechos propios si éstos no concuerdan con el ideal corporal que impera en la época y lugar que a una le ha tocado vivir. Existen numerosos estudios que han documentado hasta qué punto muchas mujeres han padecido la tiranía de ideas arbitrarias respecto a la belleza, la cual en la segunda mitad del siglo XX ha adoptado la forma de un cuerpo flaco con pechos prominentes. Las mujeres de hoy en día gastan sumas asombrosas en productos y servicios diseñados para reducir la mitad inferior de su cuerpo y aumentar la mitad superior. Las operaciones de cirugía estética más comunes que actualmente se practican en Estados Unidos son la liposucción y el agrandamiento de pechos. Al mismo tiempo, los regímenes para adelgazar se multiplican con fervor religioso entre las mujeres de todas las edades, y la anorexia y la bulimia han alcanzado proporciones casi de epidemia entre las jóvenes. Aunque no podemos condenar estas prácticas consumistas y conductas patológicas únicamente por las imágenes publicitarias que fomentan los anuncios, las revistas ilustradas, el cine y la televisión, sería estúpido ignorar la influencia de los medios de comunicación en la difusión de una imagen normativa respecto a cuál debe ser el aspecto de una mujer deseable. Se puede argumentar que, ahora más que nunca, son tanto las mujeres como los hombres los que adoptan sus modelos de apariencia basándose en las imágenes publicitarias que constantemente nos asaltan.

Las feministas y demás activistas han intentado liberar a las mujeres de los ideales de belleza arbitrarios que promocionan los medios de comunicación. Sin embargo, éstos tienen también sus propias exigencias. Hubo un tiempo en que lo políticamente correcto era ir sin sujetador, resaltar la propia silueta; y en el último cuarto de siglo, después de toda una generación de biberones, una vez más se ha puesto de moda amamantar a los hijos. Hoy son muchas las mujeres que luchan activamente para conseguir un mayor control respecto a las decisiones médicas que afecten a su vida, en especial por lo que se refiere al cáncer de mama.

Las mujeres se han visto obligadas a desafiar los poderosos significados que los pechos conllevan como dispensadores de vida al

mismo tiempo que destructores de vida. Por un lado, a los pechos se los asocia con la transformación de la adolescente en mujer adulta, al placer sexual, a la lactancia. Por el otro, cada vez se los asocia más con el cáncer y con la muerte. Para las mujeres, la oposición entre el pecho «bueno» y el pecho «malo» no enfrenta a la madre o a la santa con la ramera o la prostituta, como ocurre en muchos de los textos escritos por varones. Tampoco evoca la oposición entre las percepciones que el recién nacido tiene del pecho «bueno» que nutre y el pecho «malo» que se le niega, tal como subrayan ciertas teorías psicoanalíticas. Para las mujeres, sus pechos personifican literalmente la tensión que de manera visible y palpable existe entre Eros y Thanatos: entre la vida y la muerte.

Una historia cultural del pecho femenino concuerda inevitablemente con el contexto del «imperio del falo» que ha regido la civilización occidental durante los últimos dos mil quinientos años. Sin embargo, el pecho femenino ha poseído simultáneamente su propio imperio: un ámbito edificado mediante las fantasías de los hombres, sin duda, pero que también expresa cada vez más las necesidades y deseos de las mujeres, a quienes en última instancia los pechos pertenecen.

El pecho sagrado: diosas, sacerdotisas, mujeres bíblicas, santas y Madonas

Al principio fue el pecho. Durante la mayor parte de la historia del género humano no ha habido sustituto para la leche materna. En realidad, hasta finales del siglo XIX, en que la pasteurización hizo que la leche animal fuera segura, el pecho materno significaba la vida o la muerte para el recién nacido. No es de extrañar que nuestros antepasados prehistóricos dotaran a sus ídolos femeninos de unos senos imponentes. Y tampoco es de extrañar que semejantes ídolos aparecieran en sitios tan distantes unos de otros como España, el centro de Europa y las estepas de Rusia, mucho antes de que se extendiera la agricultura. No es preciso realizar un gran esfuerzo para imaginarse a una aturdida madre de la Edad de Piedra suplicando a uno de estos ídolos cubiertos de adiposidades que le suministrase leche en abundancia (figura 1).

Esas estatuillas, de hueso, piedra o barro, a menudo destacaban no sólo por la prominencia de sus pechos, sino también por el tamaño del estómago o del trasero. Sus adiposos cuerpos tal vez no encajen en los modelos estéticos de hoy en día, pero para los pobladores de un mundo en donde las fuentes de alimentación eran como mínimo precarias, la obesidad era una bendición. Esta ofrecía una mayor posibilidad de supervivencia y la promesa de que podría amamantar a su descendencia incluso durante las épocas de hambre.

Estas estatuillas prehistóricas representaban, con toda probabilidad, a diosas de la fertilidad, a la diosa madre, o a diosas lactantes. En opinión de la famosa antropóloga Marija Gimbutas, no eran, «con absoluta rotundidad, esposas de dioses masculinos».[1] Con las manos a menudo situadas sobre el vientre o los pechos, parecía como si dijeran que valía la pena reverenciar los poderes femeninos de la procreación y la lactancia.

1. Arriba a la izquierda: la Venus de Grimaldi (23.000 a.C.).
2. Arriba a la derecha: vaso hallado en Lusacia (Alemania, h. 1300 a.C.).
Es posible que este recipiente con varios pechos se utilizara en alguno de los múltiples cultos antiguos en los que se adoraba a una diosa.
3. Abajo a la derecha: figura sentada de la diosa Isis amamantando al pequeño Horus (Egipto, periodo Tardío).
La figura de la diosa Isis amamantando a su hijo Horus se considera el arquetipo de la imagen cristiana de la Virgen amamantando al Niño.

En algunas excavaciones antiguas se encontraron fetiches de pechos separados del cuerpo femenino. En Francia, por ejemplo, en las afueras de la cueva santuario de Le Colombel, Pech Merle, se encontró una estalactita de aproximadamente el 15.000 a.C., similar a un pecho femenino que incluyera el pezón, y rodeada con puntos de color ocre rojizo.[2] Casi diez mil años después, en Catalhüyük, al sur de la Turquía central, en las paredes de un santuario fijaron unas ristras de pechos femeninos, con dientes, colmillos y picos de animales allí donde deberían haber estado los pezones.[3] En Suiza se descubrieron cornamentas de ciervo talladas en forma de un par de senos, y en Alemania unos vasos de la Edad de Bronce repujados con cuatro o seis pechos.[4] Si bien creemos que tales objetos se usaban en algunos cultos religiosos, su auténtico significado y utilización sigue siendo incierto. Los esfuerzos que hagamos para imaginar las ceremonias que se celebraban en los santuarios mamarios, las danzas que se interpretaban en torno a una guirnalda de pechos o los brebajes que se servían en copas con forma de pecho probablemente tan sólo servirían para alguna película de Hollywood (figura 2).

Por lo general, los pechos iban adheridos a un cuerpo femenino completo, como en la realidad. En la fecunda Media Luna creciente, los pechos eran el rasgo que caracterizaba a muchos de los ídolos que entonces se veneraban en los santuarios y en las casas, tanto como ahora los cristianos veneran la cruz o imágenes de la Virgen María. Muchas de estas figuritas se sujetan los pechos con la mano o con el brazo, en un gesto característico de «ofrenda», y en las religiones populares de la región que hoy conforma la Siria actual perduraron hasta el advenimiento del Islam, en el siglo VII, en que a las diosas las sustituiría definitivamente un dios único: Alá.

Del mismo modo, en las tierras que actualmente conforman Israel casi todos los ídolos del periodo bíblico eran femeninos, y muchos de ellos se sostenían los pechos para conseguir un mayor énfasis. Esto es particularmente cierto por lo que respecta a las figuritas en forma de poste, datadas entre los siglos VIII y VI a.C., y conocidas como «Astartés», pues representaban a la diosa fenicia del amor y la fertilidad. A esta *dea nutrix* (diosa que nutre) se la describía como «una especie de árbol con pechos», que equivalía a una «plegaria tangible para obtener la fertilidad y la nutrición».[5]

Cuando los israelitas bíblicos llegaron a Canaán y vieron estas imágenes en los panteones, decidieron eliminarlas a fin de que Yahvé fuera el Dios único. La batalla resultó muy dura. Aunque los sacerdotes y los profetas tronaran contra Baal y las diosas cananeas, pro-

bablemente eran muchos los israelitas que seguían venerándolas en secreto.[6] Al fin y al cabo, ¿qué sabía Yahvé –un dios masculino de la guerra– sobre cómo criar y amamantar a los hijos, si se le comparaba con las diosas de la fertilidad Ashera, Astarté y Anat?

En el vecino Egipto, la diosa madre adoptó la forma de la terrible diosa Isis, a quien se asocia con la vaca lechera, el Arbol de la Vida y el trono de los faraones. En este último aspecto, se la igualaba al mismo trono real, «de manera que sentarse en el trono era lo mismo que sentarse en su regazo, y mamar de su pecho era como recibir el sustento divino que otorgaría al rey su dignidad real».[7] Siempre que a Isis se la representaba amamantando a un faraón, esto significaba que ella confirmaba que se trataba de su hijo y certificaba su divinidad. A los faraones se les representaba mamando del pecho de Isis tanto en su nacimiento como en su coronación o en su muerte: momentos todos estos que requerían de la intervención divina para un tránsito más sereno de una forma de vida a la otra.[8] Nadie ponía en duda que la leche que se mamaba del pecho de Isis otorgara la inmortalidad.

En otras representaciones, Isis ofrece su pecho a Horus (figura 3). Mediante esta postura, la gran diosa se aproximaba a las preocupaciones de la gente común. Una madre egipcia podía invocar la protección de Isis para su propio hijo al recitar algunos de los conjuros como éste: «Pongo mis brazos sobre esta criatura... Los brazos de Isis se posan sobre él, de igual modo que los posa sobre su hijo Horus».[9]

Los pechos eran también un rasgo importante para otras deidades menores, como por ejemplo Nut, la diosa del cielo y de la luna (el jeroglífico *mena* significa tanto «pecho» como «luna»).[10] Pero la configuración más extraña de los pechos hallada en Egipto corresponde a las representaciones de Hapi, el dios masculino del Nilo (figura 4). En su torso aparecen adheridos unos pechos como símbolo de la fertilidad, pues él era el responsable de los desbordamientos anuales del Nilo, que inundaban las tierras resecas e irrigaban las cosechas. Esta era una extraña apropiación de los pechos femeninos por parte de una deidad masculina, aunque no es la única, como veremos en los apartados dedicados a las religiones de Grecia, así como a la hebrea y a la cristiana.

Cuando en las civilizaciones antiguas empezó a representarse la figura humana, los pechos solían ser el rasgo que distinguía a la mujer. Estos variaban en cuanto a tamaño y forma, e incluso en la cantidad, pero casi siempre resultaban evidentes. Examinemos, por ejemplo, la imagen del pecho femenino en las dos civilizaciones principales que

4. (Arriba) Relieve de Hapi, dios del Nilo, procedente del trono del rey Ay (Egipto, XVIII Dinastía, h. 1342 a.C.).
Los pechos femeninos sobre el pecho masculino del dios del Nilo simbolizan la facultad de éste para inundar los márgenes del Nilo con el agua que los cultivos necesitan.
5. (Izquierda) Estatua femenina de las Cícladas (h. 2500-2300 a.C.).
Unos pechos altos, pequeños y estilizados caracterizan las misteriosas estatuillas femeninas que se encontraron en las islas Cícladas.

6. (Izquierda) Diosa minoica de la serpiente, estatuilla en oro y marfil (Creta, h. 1600-1500 a.C.).
Las sacerdotisas minoicas lucían faldas acampanadas y corpiños de talle bajo que realzaban sus pechos, los cuales llevaban totalmente al descubierto.
7. (Abajo) Figura de una diosa procedente de Mégara Hiblaea (Sicilia, siglo VI a.C.).
Una diosa que amamantara no sólo a una criatura, sino a dos, sugería poderes excepcionales.

surgieron y se desarrollaron en las islas prehelénicas de Creta y de las Cícladas durante la Edad de Bronce (3200-1100 a.C.).

En las Cícladas, que forman un círculo en torno a la isla de Delos, los ídolos femeninos variaban tan sólo en unos centímetros del tamaño natural, y se tallaban en un deslumbrante mármol blanco. La mayoría de esas figuras extremadamente estilizadas exhibían unos pechos pequeños, redondos y sin cubrir, los brazos cruzados sobre el pecho, un par de piernas, y a veces un triángulo que representaba el pubis (figura 5). Probablemente se utilizaban en la práctica de algún culto que era a la vez «afirmación y sostén de vida», y se relacionaba con los ritos del tránsito que acompañaban el nacimiento y la muerte.[11] Estos ídolos elegantemente abstractos, sorprendentes por su simplicidad, nos hablan de un mundo perdido, en donde la diferencia entre los sexos se resumía mediante dos círculos y un triángulo, y en donde los misterios femeninos todavía se consideraban sagrados.

La otra gran civilización mediterránea prehelénica –la de Creta– iba a dejarnos unas representaciones más naturalistas de mujeres con protuberantes pechos. Tanto en los vasos como en los sarcófagos, pero sobre todo en los muros del gran palacio de Knossos, las mujeres desfilaban en procesión y transportaban sus ofrendas para los sacrificios que presidían unas sacerdotisas. Otras mujeres reían, bailaban o simplemente charlaban, todas con los pechos desnudos y las extremidades cubiertas por unas faldas acampanadas.

¿Representaban estos frescos a las mujeres reales, con la indumentaria de la época, o son una versión idealizada? ¿Exhibía sus pechos la mujer cretense, o se los cubría, como hacían la mayoría de las mujeres en las culturas de Occidente y de Oriente Próximo? Es imposible responder con certeza a estas preguntas, puesto que las artes visuales no reflejan necesariamente a la sociedad. Un especialista sugiere que las mujeres sólo descubrían sus pechos durante la participación en los cultos religiosos; otro considera que los corpiños abiertos constituían la «indumentaria habitual» de las mujeres minoicas.[12] Lo que sí podemos afirmar de la preponderancia de figuras femeninas con los pechos desnudos, rostros expresivos e indumentaria exquisita, es que las mujeres disponían de poder y de prestigio en la cultura cretense.

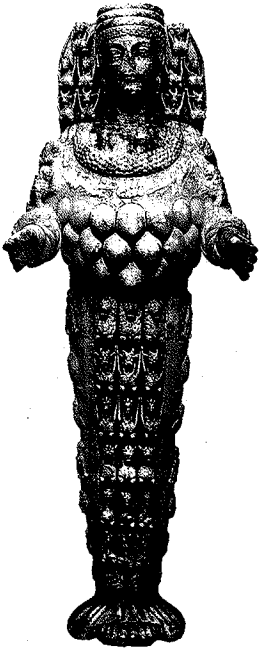
Las famosas imágenes de las diosas y sacerdotisas de las serpientes, datadas en torno al 1600 a.C., revelan la autoridad que la mujer minoica ejercía en la vida religiosa. Estas figuras destacan por sus pechos grandes y redondos, que sobresalen del corpiño con un dinamismo casi agresivo (figura 6). Unas serpientes de aspecto feroz sur-

gen de las manos de la sacerdotisa o se enroscan en torno a los brazos, que ella mantiene extendidos. Se creía que las serpientes eran unas vías de comunicación con las fuerzas que residen bajo tierra, y también se las asociaba, en la última época de la Grecia clásica, con Asclepio, el dios de la medicina, tal como se las representa en el caduceo del médico. Pero es probable que las estatuas cretenses, con sus pechos prominentes y sus serpientes, también quisieran decir: «Cuidado con ofender a esta sacerdotisa. ¡Puede dispensar veneno con la misma facilidad que otorga la leche!».

En esa época, en la Grecia peninsular, el pueblo micénico compartía ese mismo respeto por los pechos de sus diosas y sacerdotisas. En un sello micénico de aproximadamente el 1500 a.C. se ve a dos mujeres ataviadas como sacerdotisas minoicas, una de las cuales –probablemente la diosa– está sentada junto a un árbol frutal y presenta su pecho derecho como si su gesto implicara una ofrenda de alimento.[13] Sabemos muy poco respecto a la vida de las mujeres corrientes de esta época, pero cuando el pueblo micénico evolucionó hasta convertirse en los antiguos griegos, seguramente debía parecerse a la gente que encontramos en las epopeyas homéricas. Por ejemplo, en tiempos de Homero todavía eran las madres –incluso las reinas– las que amamantaban a sus hijos, y no recurrían a las nodrizas, que tan populares se harían siglos después.

Las representaciones sagradas de la madre con el niño en el pecho empezarían a surgir en la arcaica sociedad griega, y probablemente estarían relacionadas con los cultos Kourotrophos (figura 7). Kourotrophos hace referencia a la madre, o al principio de la lactancia que se manifiesta a través del acto de amamantar. Las estatuillas de las madres lactantes se depositaban en las tumbas o en los santuarios, posiblemente como ofrendas a una o varias diosas Kourotrophos: por ejemplo, Gea, Hera, Afrodita, Deméter, Perséfone, o incluso a diosas vírgenes como Artemisa o Atenea. Otras ofrendas consistían en alimentos como miel, aceite o pasteles, algunos de éstos en forma de pecho. En su mayor parte, los ritos relacionados con los cultos Kourotrophos se llevaban a cabo en santuarios sencillos o al aire libre, y carecían de la fastuosidad reservada a los dioses olímpicos. Sin embargo, estos cultos populares siguieron prosperando hasta los albores de la cristiandad.[14]

Los ejemplos más sorprendentes de la veneración del pecho en la Antigüedad son las estatuillas polimamarias de la Artemisa efesia. En las ruinas del ágora de Efeso, una próspera ciudad griega situada en la costa de la actual Turquía, se encontraron dos estatuas de la diosa



8. Arriba: estatua de la *Bella Artemisa* (Efeso, siglo II).
La famosa Artemisa efesia aparece cubierta con tallas de abejas, toros, leones, flores, uvas y bellotas, y de su torso cuelgan más de veinte bultos: presumiblemente pechos.
9. Derecha: *Afrodita, Eros y el Delfín* (siglo IV a.C.).
Los gestos de autoprotección de la Venus Pudorosa nunca se habrían considerado apropiados para la estatua de un joven griego.

Artemisa, ambas de tamaño natural (figura 8). A estas estatuas de múltiples pechos se las había considerado tradicionalmente un símbolo de la abundancia mamaria, sin embargo, ahora algunos estudiosos sostienen que los bultos que cuelgan alrededor del torso en realidad son ristras de huevos, o incluso de testículos de toro: esto último una reminiscencia del antiguo rito que consistía en clavar los testículos de los toros sacrificados en las estatuas de madera destinadas al culto.[15]

Según otra interpretación, el original de la Artemisa efesia se adornaba con racimos de dátiles enormes –símbolos de la fertilidad–, que posteriormente se confundieron con pechos múltiples.[16] Es posible que en un principio las inspirara la anomalía física que hace que algunas mujeres tengan algunos pechos o pezones de más en la franja mamaria, anomalía anatómica que recuerda nuestros vínculos con otros mamíferos dotados de múltiples pechos o mamas. Pero, fuera cual fuese el origen de estas estatuas, la Artemisa de Efeso llegó a simbolizar la idea de un milagroso suministro de leche, en respuesta a una fantasía imperecedera de la humanidad. Los artistas de los siglos posteriores no dejaron duda alguna respecto a lo que representaban aquellos bultos: a menudo añadían a un niño pegado a uno de los pechos, o chorros de leche brotando de distintos pechos para caer en la boca de algún niño.

La fantasía de la mujer con muchos pechos (que no se extinguiría con los antiguos griegos) surge de la permanente asociación que se hace entre la mujer, la naturaleza y la nutrición. Mediante la representación de los pechos en forma de ubres, o de frutas colgando de un árbol, a las mujeres tradicionalmente se las ha colocado junto a los reinos animal y vegetal, y se las ha aislado del reino del «razonamiento» o «espiritual», reservado a los hombres. Dado que las mujeres están dotadas de pechos, y de la posibilidad de proporcionar leche a sus pequeños, siempre se las ha considerado más próximas a la naturaleza que a sus complementos varones –incluso como la personificación de la misma naturaleza, de hecho–, y se les ha asignado una mayor responsabilidad respecto a todos los alimentos que los humanos ingerimos diariamente.

La importancia del pecho femenino en las primitivas religiones griegas se vería suplantada progresivamente por lo que Eva Keuls denominó el «imperio del falo».[17] Las deidades helénicas más jóvenes eclipsaron finalmente a las antiguas diosas, si bien éstas lograron sobrevivir en circunstancias más reducidas. Zeus heredó el Olimpo de Gea olímpica, la de los grandes pechos –la deidad más antigua de Grecia–, y se convirtió en el jefe indiscutible del panteón olímpico, con su es-

posa Hera en un rango claramente secundario. Una curiosa talla de madera, perteneciente al siglo VII a.C., muestra a Zeus ofreciendo el pecho de Hera a la manera en que las diosas solían ofrecer los suyos, sin la ayuda de un esposo.[18] El acto de ofrecer el pecho era, entre otras cosas, un indicio de la capacidad para otorgar favores.

A medida que las grandes diosas que habían inspirado las civilizaciones del Paleolítico, del Neolítico y de la Edad de Bronce se volvían más «olímpicas», se iban fragmentando en deidades cada vez menos poderosas, cada una con sus propios atributos más específicos y más limitados. Sus pechos también experimentaron grandes transformaciones, acordes con la identidad de cada cual. Atenea, la diosa virgen de la sabiduría, siempre aparecía cubierta con pesados ropajes, el pecho oculto bajo una coraza con adornos de serpientes, la cabeza tocada con un casco, y empuñando una lanza. Atributos todos estos que identificaban a una deidad femenina de acuerdo con los atributos «viriles» de la razón, la guerra y la artesanía.

Por otro lado, a partir del siglo VI a.C., a Afrodita (Venus), la diosa del amor, se la representaba con cierto grado de desnudez, con los pechos claramente perfilados o expuestos. Sus pechos se amoldaban al ideal erótico de unos senos firmes, ligeramente musculados, y que en los textos clásicos se describían «como manzanas». Este era el ideal asociado a la legendaria Helena, quien, al regresar de la guerra de Troya, desnudó «las manzanas de su pecho» frente a su esposo Menelao, lo cual hizo que éste dejara a un lado la espada y la perdonara (Aristófanes, *Lisístrata,* 411 a.C.). En el periodo helenístico, Afrodita se convirtió en algo similar a una figura exuberante, objeto del deseo masculino, así como de una asombrosa veneración. Es difícil asegurar si los cambios en la imagen de Afrodita reflejaban los cambios en el rango de las mujeres de la época, pero la comparación con épocas más recientes nos lleva a preguntarnos qué clase de poder tenían realmente las diosas del sexo, tanto las de piedra como las de carne y hueso. Pensemos en Marilyn Monroe como un clásico ejemplo de los tiempos modernos.

En el mundo antiguo proliferaban las estatuas y estatuillas de Afrodita, y en numerosas tiendas de *souvenirs* de los países que bordean el Mediterráneo todavía pueden encontrarse las copias de esas obras. La más popular es la *Venus Pudicitia,* o Venus Pudorosa, llamada así porque sostiene una mano delante de los pechos mientras con la otra se cubre la zona genital (figura 9). Aunque las figuras masculinas se esculpían completamente desnudas, en las esculturas el desnudo femenino casi siempre se plasmaba «con una tela a mano y en una pos-

tura ligeramente inclinada hacia delante, en un gesto de autoprotección».[19] Este gesto de modestia o de recato se consideraba apropiado para todas las mujeres, con la excepción de las desvergonzadas prostitutas.

En la Atenas del siglo V a.C., las mujeres se hallaban bajo el duro control de un sistema patriarcal, el cual les asignaba tareas domésticas, las excluía de la vida política y las obligaba a cubrirse el cuerpo de la cabeza a los pies. Por casa llevaban los *chitons,* una especie de túnica larga, y al salir se ponían el manto para abrigarse, con unos velos que les cubrían la cabeza. Sólo en Esparta gozaban las mujeres de una mayor libertad en la indumentaria. Allí las jóvenes lucían una túnica corta que les llegaba justo por encima de las rodillas, y con un corte lateral que dejaba el muslo al descubierto.

A la mayoría de las muchachas griegas se las separaba de los muchachos, y cuando se casaban –a menudo con hombres veinte años mayores que ellas– se esperaba de ellas que permanecieran siempre en la casa. De modo que las jóvenes simplemente cambiaban la reclusión en casa de sus padres por la reclusión en casa de su marido.[20] Mientras los hombres pasaban la mayor parte de su tiempo en el ágora, centro que hacía las veces de foro público y de mercado –o en el gimnasio, en donde se ejercitaban desnudos; o en los burdeles, donde tanto las mujeres como los hombres que se prostituían ejercían su profesión; o en los banquetes que los hombres ofrecían a otros hombres–, no se consideraba correcto, sobre todo en Atenas, que las mujeres pertenecientes a la clase ciudadana se mostraran en público, o siquiera ante otros hombres que visitaban su casa.

En los dibujos que adornan los vasos antiguos se ve a las esposas de los ciudadanos sentadas recatadamente con sus frascos de aceites, cestas llenas de lana, y de vez en cuando con una lira o algún crío. Siempre se las ve juiciosamente tapadas desde el cuello hasta los tobillos, y a veces también con un velo sobre la cabeza. Sus pechos apenas se intuyen, y nunca los exhiben, con la excepción de la rara imagen de una madre o una nodriza que esté amamantando. Respecto al tema de las nodrizas, gracias a las pruebas de algunos contratos por escrito, estelas funerarias, epitafios y estatuas, sabemos que eran muy comunes en la sociedad de la Grecia clásica, y que a las buenas nodrizas se las tenía en gran consideración.[21]

Existía sin embargo otra clase de mujeres a las que se valoraba, más que por sus aptitudes maternales o domésticas, por sus habilidades eróticas. Eran las hetairas –o cortesanas–, cuya tarea consistía en proporcionar a los varones sexo y entretenimiento, e incluso ca-

maradería intelectual. En la decoración de la cerámica griega, las hetairas aparecen por lo general desnudas en su totalidad, desnudas hasta la cintura, o con prendas que dejan entrever las curvas femeninas.

Una interesante historia sobre el pecho femenino se asocia con una cortesana del siglo IV a.C., conocida como Friné, a la que uno de sus amantes acusó del delito de blasfemia, por aquel entonces una ofensa muy grave. Durante el juicio, su defensor, el orador Hipérides, «al ver que sus razonamientos no surtían efecto, y comprender que los jueces estaban decididos a condenarla, la llevó allí donde todos pudieran verla, le desgarró las vestiduras y dejó su pecho al descubierto...». La visión de sus hermosos pechos, y los vehementes argumentos del abogado, despertaron tal compasión en el corazón de los jueces, que «éstos reprimieron sus intenciones de condenarla a muerte».[22] Después de que Friné obtuviera la absolución, se emitió un decreto según el cual a ninguna persona acusada o procesada se le permitiría exhibir sus partes privadas, por temor a que causaran una impresión similar a aquélla en los jueces.

La mayoría de las hetairas, así como de las prostitutas vulgares, y algunas nodrizas, eran esclavas; y todas las mujeres, incluso las pertenecientes a la clase ciudadana, se hallaban sujetas a estrictas obligaciones sociales. Sin embargo, no debemos considerarlas únicamente como a unas víctimas: como ocurre con la mayor parte de la gente segregada por cuestiones de sexo, encontraban la forma de llevar adelante sus propios asuntos, y a veces desafiando las ideas de los hombres respecto a cómo debían comportarse.

El especialista John J. Winkler piensa que los festivales de Deméter y de Afrodita eran acontecimientos que daban a las mujeres de la antigua Grecia la oportunidad de expresar «la risa de los oprimidos».[23] Los festivales en honor a Adonis, el infortunado amante de Afrodita, se celebraban en las azoteas de Atenas a finales de julio. En estas celebraciones, grupos informales de mujeres danzaban y cantaban sin parar, por lo menos durante toda una noche cada año –y probablemente alguna más– a la vista de todo aquel que quisiera espiarlas desde lejos.

Aristófanes, en *Lisístrata,* nos ofrece un retrato irónico de la versión masculina de estas representaciones: un fatuo legislador estaba haciendo un discurso en la asamblea, «mientras su esposa, una adolescente algo bebida, exclamaba en la azotea: "¡Golpearos vuestros pechos por Adonis!"».[24] La versión femenina de este festival, tal como la famosa poetisa Safo (h. 610-580 a.C.) la formulara mucho antes, tenía un tono muy distinto, más comprensivo: «El gentil Adonis se

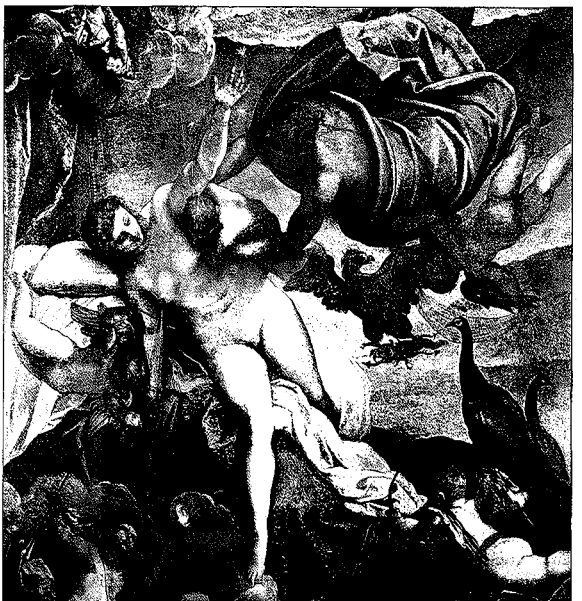
muere, Citerea. ¿Qué vamos a hacer? Golpearos vuestros pechos, doncellas, y arrancaros vuestras túnicas».[25]

La «cultura del pecho» que durante milenios se había desarrollado en torno a los altares de la antigua Grecia seguía hallando su expresión en aquellos grupos exclusivamente femeninos de las azoteas, del interior de las casas, o «clandestinos». Se transmitía oralmente de generación en generación y en forma de mitos que rememoraban los misterios femeninos en una época en que estos misterios ya no se celebraban públicamente. En una sociedad griega que exaltaba los genitales masculinos, la fuerza de los pechos femeninos existía tan sólo en la persistencia de unas leyendas que seguían atribuyendo a éstos un poder sobrenatural.

Una explicación mitológica de la creación de la Vía Láctea, por ejemplo, estaba vinculada con los pechos de Hera. Tal como se narra en esta leyenda, se creía que los mortales podían volverse inmortales si mamaban del pecho de la reina de las diosas. De modo que cuando Zeus quiso que su hijo Hércules alcanzara la inmortalidad –puesto que su madre era la mortal Alcmena–, lo colocó cautelosamente junto al pecho de Hera mientras ésta dormía. Pero Hércules chupó con tal fuerza que ella se despertó y descubrió que no era su propio hijo quien mamaba. Indignada, retiró el pecho con tal celeridad que la leche salió a chorro y se extendió por los cielos, creándose así la Vía Láctea. Por el hecho de haber bebido la leche de Hera, Hércules se volvió inmortal y alcanzó la divinidad. En el Renacimiento, tanto el Tintoretto (1518-1594) como Rubens (1577-1640) plasmarían este mito en unas pinturas espléndidas (figura 10).

Y no olvidemos a las amazonas, un pueblo legendario que procedía, al parecer, de la Capadocia, la región del Asia Menor. Las amazonas, que se consideraban descendientes del dios de la guerra, Ares, y que adoraban a Artemisa, la diosa de la caza, vivían en una sociedad formada únicamente por mujeres y gobernada por una reina. Una vez al año, y a fin de perpetuar su raza, las amazonas se acostaban con hombres de otros pueblos. A los varones que nacían como resultado de esta cita anual, se les expulsaba de la comunidad o se les incapacitaba y se les convertía en esclavos; a las niñas las criaban y luego las convertían en guerreras.

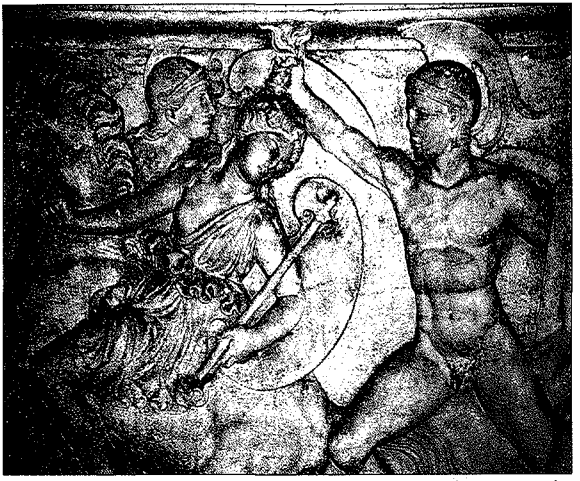
Resulta muy difícil probar si las amazonas tuvieron o no una realidad histórica.[26] Cuando surgieron por vez primera en las narraciones de Homero, en el siglo VIII a.C., ya hacía siglos que su historia se transmitía por vía oral. En la *Ilíada*, Homero otorga a Pentesilea, la reina de las amazonas, las heroicas virtudes propias de los hom-



10. El Tintoretto, *El nacimiento de la Vía Láctea* (finales del siglo XVI).
El pintor, inspirándose en la leyenda de la antigua Grecia, representa la creación de la Vía Láctea a través del chorro de leche que brota de los pechos de la diosa Hera.

bres, a pesar de lo cual, perece a manos de Aquiles. En la literatura clásica griega del siglo V a.C., a las amazonas se las presenta como todo lo opuesto a lo que las mujeres deberían ser: se niegan a casarse o a tener hijos y, al igual que los hombres, van a la guerra. Ferozmente independientes, no sólo se aíslan de los hombres, sino que les demuestran una enérgica hostilidad.

La inclusión de las amazonas en una historia del pecho femenino se debe a la leyenda de que se cortaban el seno derecho a fin de



11. Sarcófago helenístico de las amazonas, *Combate entre griegos y amazonas* (Salónica, siglo II a.C.).
En el arte helenístico, a las amazonas se las solía representar con el pecho «bueno» al descubierto, y el mutilado tapado por alguna prenda.

poder tensar el arco con mayor facilidad. Una habitual interpretación etimológica de su nombre conduce a dos palabras griegas: *a* (sin) y *mazos* (pecho). Un tratado médico de finales del siglo V a.C., conocido como *Aires, aguas y partes,* atribuye la ausencia del pecho derecho a que se lo extirpaban mediante cauterización en la infancia, a fin de que toda la fuerza se concentrara en el hombro y el brazo derechos. Pero no tenemos mayores motivos para creer en esta explicación que los que tenemos para creer en las fantásticas especulaciones que se han propagado en nuestra época.

Cuando en las obras artísticas se representaba a las amazonas guerreando con sus enemigos los griegos, a menudo las mostraban con un pecho al descubierto y el otro oculto bajo una túnica (figura 11). En la imaginación de los griegos, las amazonas representaban las fuerzas destructoras que se liberan cuando las mujeres abandonan su papel

de criadoras de los hombres y se adjudican los atributos viriles. Keuls ve en la historia de las amazonas el «arquetipo de la guerra de los sexos» y uno de los mitos fundacionales de la sociedad ática clásica, y señala las ochocientas figuras de amazonas de la estatuaria griega como «la expresión más notable de la ginofobia –o temor hacia las mujeres– que experimentan los hombres». Dondequiera que un ateniense volviera su mirada, «lo más probable era que se encontrara con la imagen de alguno de sus antepasados mitológicos apuñalando o aporreando hasta la muerte a una amazona», a menudo en el pecho, cerca del pezón.[27] Como los maridos que al pegar a sus esposas embarazadas reservan sus golpes más violentos para el vientre que contiene al feto, los griegos también golpeaban a sus legendarias antagonistas en el pecho, ya que éste simbolizaba a la vez la potencia y la vulnerabilidad femeninas.

Este mito adquiere un mayor significado psicológico cuando se examina sucesivamente desde el punto de vista femenino y del masculino. Desde la perspectiva de los hombres, se puede ver como una expresión de miedo a la venganza que subyace en la psique de aquellos que se encuentran en posiciones de dominio. Los hombres temen no sólo que se les retire el pecho que los alimenta, sino que esta ausencia signifique una agresión. A las amazonas se las veía como unos monstruos, unas arpías, unas mujeres anormales que habían adoptado erróneamente el papel masculino del guerrero. El pecho ausente creaba una asimetría aterradora: un pecho se mantenía para criar a su progenie femenina, mientras que el otro se extirpaba para facilitar la violencia contra los hombres.

Para las mujeres, en cambio, las amazonas representan lo que el psiquiatra Carl Jung denominó el «yo oculto» para referirse a las conductas socialmente inaceptables que suelen mantenerse en secreto. Aquí el yo oculto emerge para reclamar su lugar en el sol. Mediante el acto de extirparse un pecho voluntariamente, las mujeres se transformaban en poderosas criaturas que imponían miedo y respeto. La extirpación del pecho y la adquisición de unos rasgos «masculinos» sugiere el mítico deseo de las amazonas de convertirse en bisexuales: a la vez una hembra capaz de nutrir y un macho agresivo, dirigiendo su nutrición exclusivamente a otras mujeres y la agresión exclusivamente a los hombres. Esta es sin duda una visión demasiado amarga para aceptarla, la culminación de la peor de sus pesadillas ginofóbicas. En toda la historia de Occidente, siempre que las mujeres han amenazado con transgredir el papel que tradicionalmente se ha atribuido a su sexo, se ha invocado el fantasma de las amazonas, ya

fuera para denostar la nueva transgresión, ya fuera para apuntalar el valor de las mujeres que volvían la espalda al comportamiento convencional femenino.

El mito de las amazonas entró en los anales de la historia en una época en que a las diosas de la fertilidad se las reemplazaba por dioses fálicos. Es posible que la figura de la amazona contuviera restos de estas deidades primitivas, ahora mutiladas y modificadas para que encajaran en el imperio del falo. Un pecho –el «bueno»– seguía conservando los símbolos sagrados que se asociaban con la maternidad y la nutrición, mientras el pecho «malo», el mutilado, sufría una grotesca desacralización. La figura de la amazona ha persistido en la imaginación occidental como representación del significado dual que los pechos conllevan. Como órganos poderosos dotados para dar vida, los pechos de la mujer se contemplan con reverencia. Pero al mismo tiempo son extraordinariamente vulnerables a la destrucción, no sólo por causas naturales, sino también a manos de hombres que temen el poder femenino. Las mujeres perciben en la amazona una imagen que refleja los poderes sagrados y profanos que se han conferido a sus pechos. Y los tratan con cautela en memoria del destino que sufrieron las amazonas, el cual, simbólica y en ocasiones literalmente, podría ser el suyo.

Cuando el centro del mundo clásico se trasladó de Atenas a Roma, los dioses y diosas helénicos se veneraron a través de sus nombres latinos, de modo que Zeus, Ares, Hera, Afrodita, Artemisa y Atenea pasaron a ser Júpiter, Marte, Juno, Venus, Diana y Minerva. Y con el cambio en los nombres se produjeron otros cambios fundamentales. Las deidades helenísticas que habían importado tuvieron que contender con las tradiciones autóctonas de los primitivos romanos, descendientes de los legendarios Rómulo y Remo, hermanos gemelos e hijos de la mortal Rea y del dios de la guerra, Marte. Al nacer, a Rómulo y Remo los lanzaron al Tíber, pero una loba los rescató y los amamantó. La idea de un animal amamantando milagrosamente a un ser humano –a dos, en realidad–, se asoció de esta manera con la fundación de la propia Roma. Criados con la leche de un depredador, los fundadores de Roma absorbieron aparentemente las cualidades marciales del lobo, que posteriormente les fueron útiles para gobernar. Hasta hoy en día, a Roma se la representa con la imagen de una loba amamantando con sus múltiples tetas a Rómulo y Remo.

Otra leyenda romana –ésta muy posterior– hizo bajar el pecho lactante desde el reino de los dioses –o de los animales míticos y de los guerreros reyes– hasta el nivel de la alimentación de los humanos. Sin embargo, esa leyenda también traía consigo un nuevo cambio en la criatura a la que había que amamantar; un cambio que reflejaba la preocupación romana respecto a las obligaciones cívicas y familiares. La historia, a la que tradicionalmente se refieren como la «Caridad romana», habla de una mujer que dio su pecho lactante a su madre, la cual se hallaba encarcelada. La anécdota procede del historiador romano Valerio Máximo, del siglo I, y fue Plinio el Viejo (23-73) quien la reprodujo en esta versión:

«Del amor filial tenemos, por supuesto, ejemplos sin límite en todo el mundo, pero en Roma tenemos uno con el que los demás no pueden compararse. Una mujer plebeya de baja posición, que acababa de tener un hijo, obtuvo permiso para visitar a su madre, a la que habían encarcelado como castigo. Pero el guardián la registraba siempre antes de entrar, a fin de impedir que le llevara a su madre algún alimento. Sin embargo, al final averiguaron que alimentaba a su madre con sus propios pechos. Como consecuencia de este prodigio, el piadoso amor de la hija se vio recompensado con la liberación de la madre y a ambas se las premió con una pensión vitalicia. Y el sitio donde esto ocurrió se consagró a la diosa a la que el hecho incumbe: se levantó un templo dedicado al Amor filial...».[28]

Este cambio de papeles, con la madre amamantando a su progenitor en vez de a su hijo, se conmemoró mediante un templo especial dedicado a la diosa de la piedad filial. Siglos más tarde, durante el Renacimiento, de tendencia clasicista, este tema se vinculó a la virtud cristiana de la caridad, y se reflejó de manera teatral en varias obras de arte.[29] Curiosamente, en todas esas obras de arte que he podido ver, el progenitor había sufrido un cambio de sexo: la madre se había transformado en padre, introduciendo de esta manera un matiz de intercambio de sexos, incestuoso, en la historia (figura 12).

En la época en que Plinio contribuía a la leyenda de la Caridad romana, la lactancia materna estaba claramente en declive entre las familias opulentas de Roma. Plinio miraba con nostalgia hacia atrás, a los días en que supuestamente los niños romanos absorbían las virtudes cívicas a través de la leche materna, en vez de verse relegados a las nodrizas. Tanto él como Tácito (56-120) aconsejaban a las mujeres de la Roma imperial que miraran al pasado, cuando «los

12. Jean Goujon, *Caridad filial* (mediados del siglo XVI). La historia romana original de la *Caridad filial* hablaba de una hija que amamantaba a su madre. La interpretación renacentista de esta historia cambió la madre por el padre, introduciendo así una nota de incesto heterosexual.

hijos de los hombres (...) no se criaban en los aposentos de un aya a la que habían comprado, sino en el seno y el abrazo de su madre».[30] Por lo visto, las matriarcas romanas de la época no hicieron mucho caso de tales consejos, pues parecían más que dispuestas a entregar a sus hijos al cuidado de las sirvientas o de las ayas. Todo cuanto quedaba de la primitiva lactancia como rasgo característico de los romanos eran las leyendas de una loba que había amamantado a unos niños, de una hija piadosa, y de unas madres santificadas mucho después de que hubieran dejado de amamantar a sus hijos.

Cuando examinamos el mundo hebreo que precedió y coexistió con el antiguo mundo de los griegos y los romanos, dependemos casi exclusivamente de fuentes literarias –más de la Biblia que de la estatuaria–, dado que la ley de Yahvé prohibía explícitamente la creación de imágenes esculpidas. Los primeros capítulos del Génesis nos hablan de que Adán y Eva estaban desnudos en el paraíso, «pero no se avergonzaban uno del otro» (Génesis 2; 25). Fue tan sólo después de que infringieran la prohibición de Dios respecto a que no debían comer de la fruta del árbol de la ciencia del bien y del mal cuando «se les abrieron los ojos y se dieron cuenta de que estaban desnudos» (Génesis 3; 7). Entonces cosieron hojas de higuera y se hicieron unos ceñidores. No se hace referencia específica a algo que cubriera los pechos de Eva.

En la Biblia hebrea, a las mujeres se las valoraba primordialmente como receptáculos de la creación. Desde el instante en que al patriarca Abraham se le designó padre del pueblo israelita, la primera obligación de las mujeres consistió en procrear. Es cierto que a algunas mujeres bíblicas se las admiró por su belleza, su lealtad, su sensatez, e incluso por su valor, pero, en conjunto, su mayor riqueza residía en la maternidad. Como ocurre actualmente en muchos hogares de judíos ortodoxos, o de musulmanes, una mujer sólo lo es por completo cuando ha dado a luz a un hijo varón.

La preocupación judaica respecto a la procreación se expresa por sí misma en la bendición tan a menudo repetida de «creced y multiplicaos», una bendición y una orden tanto para las mujeres como para los hombres. El especialista judío David Biale observa similitudes entre las bendiciones a los pechos y al vientre femeninos que se encuentran en el Génesis y los cultos a la fertilidad de los vecinos de los israelitas: los cananeos. Biale lo atribuye a la influencia de las diosas cananeas como Ashera y Anat, «cuya iconografía presenta unos pechos prominentes (...). En un texto cananeo se menciona a estas diosas como "las nodrizas de los dioses". Y en otro se habla de "los pechos divinos, los senos de Ashera y de Raham"».[31]

El pecho sagrado que encontramos en el judaísmo primitivo está relacionado directamente con el propio Dios. El Shaddai, el nombre de Dios que siempre se asocia a las bendiciones de la fertilidad, significa algo así como el «Dios (El) con pechos», o él «Dios que amamanta».[32] Incluso aunque este lenguaje tuviera que entenderse metafóricamente, indica sin duda la apropiación masculina de un atributo fundamentalmente femenino. Dios sólo puede contemplarse como un

ser a la vez macho y hembra, el cual trasciende los estrechos límites del género humano.

La fertilidad, por tanto, era tan importante para el judaísmo primitivo como lo fuera para las religiones paganas, y se exaltaba abiertamente los pechos así como el vientre de la mujer. Sara, la mujer de Abraham y madre del pueblo judío, rió dichosa al parir a Isaac cuando ya era vieja y exclamó: «¿Quién le habría dicho a Abraham que Sara amamantaría hijos?» (Génesis 21; 7). Ana, la madre de Samuel –uno de los futuros jueces–, no quiso ir al peregrinaje para efectuar el sacrificio anual hasta no haber destetado a su hijo, es decir, por un periodo de dos o tres años (I Samuel 1; 21-22). Más tarde, el Talmud formularía una ley de lactancia para todas las mujeres judías: «Al recién nacido hay que amamantarlo durante veinticuatro meses (...) El periodo de lactancia no se debe reducir, pues el pequeño podría morir de sed».[33] En casos de emergencia, una nodriza podría sustituir a la madre biológica, como también la leche de algún animal, sobre todo de oveja, cabra o vaca.

A un esposo bíblico se le anima a obtener placer en los pechos de su esposa: «Gózate en la mujer de tu mocedad (...) Deja que sus pechos *te embriaguen en todo momento*». En cambio, se le advierte que no debe «abrazar el seno de una extraña» (Proverbios 5; 19-10). Quien siguiera estos consejos podía aspirar a la bendición de una descendencia legítima, la recompensa a una sexualidad monógama.

El pecho reseco, al igual que el vientre estéril, se veía como una maldición. El Dios de Israel regía sobre ambas eventualidades, y determinaba quién se merecía el «seno fructífero» o el «seno que aborte y pechos secos» (Oseas 9; 11-14). La maldición de unos pechos resecos o enjutos, lanzada a los que se atrevían a desafiar la voluntad divina, adquiría una vehemencia especial en boca de los profetas.

En el siglo VI a.C., el profeta Ezequiel asociaba a los pechos con los pecados que tanto Jerusalén como Samaria habían cometido. En la parábola de las dos rameras que simbolizan estas dos ciudades, ataca sus pechos con una furia inusual incluso para un profeta apocalíptico. Presentó a Jerusalén y Samaria como a dos hermanas lascivas, que «se prostituyeron en Egipto, se prostituyeron en su juventud. Allí fueron *estrujados sus pechos y manoseado su seno virginal*» (Ezequiel 23; 3). También «se prostituyeron» con los hijos de Asiria y Babilonia, y al final serán sus antiguos amantes paganos quienes las destruyan.

Hablando en nombre de Dios, Ezequiel advierte a Jerusalén que sufrirá un severo castigo, al igual que su hermana Samaria. «Beberás

el cáliz de tu hermana (...) te llenarás de embriaguez y de aflicción (...) es el cáliz de horror y desolación (...) lo beberás hasta las heces. Luego lo roerás y romperás con los dientes, y te rasgarás los senos» (Ezequiel 23; 32-34). Es una imagen brutal de la venganza divina, tan sádica y vocinglera que una casi siente compasión por los comentaristas bíblicos obligados a defenderla. Baste decir que la profecía de Ezequiel se hizo realidad en vida ya de él, pues los babilonios, bajo el mandato de Nabucodonosor, destruyeron el reino de Israel y redujeron al cautiverio al pueblo judío.

Una actitud completamente distinta respecto a los pechos femeninos es la que hallamos en el Cantar de los Cantares. Tradicionalmente atribuido al rey Salomón, el Cantar de los Cantares es una recopilación de poemas de amor escritos probablemente por más de un autor a lo largo de un periodo de tiempo bastante prolongado. Marcia Falk, una de las más recientes traductoras del Cantar, piensa que las mujeres contribuyeron significativamente a la composición oral de esta obra. Señala que «las mujeres hacen oír su voz en más de la mitad de los versos del Cantar –una proporción excepcionalmente amplia para un texto bíblico– y, algo todavía más notable, hablan de sus propias experiencias y fantasías utilizando unas palabras que no parecen haber pasado por el filtro del conocimiento patriarcal».[34]

Contrariamente a la relativa falta de atención que la Biblia presta al amor erótico, estos poemas revelan un interés francamente sensual por el cuerpo y una sincera aprobación del deseo físico. Aquí los pechos surgen de manera natural en los momentos clave de la narración. La mujer le dice a su amado:

> ¡Ah, si fueras tú un hermano mío,
> amamantado en los pechos de mi madre!
> Podría besarte, al encontrarte fuera,
> sin que me despreciaran.

Un hermano identifica a su joven hermana por el desarrollo de sus pechos:

> Tenemos una hermana pequeña:
> no tiene pechos todavía.

Las delicias corporales de la mujer se van enumerando en un inventario poético que se convertiría en modelo de innumerables imitaciones en el transcurso de los siglos posteriores:

¡Qué hermosa eres, amada mía!
¡Qué hermosa eres!
Palomas son tus ojos
a través de tu velo.

Son tus cabellos
como un rebaño de cabras
que ondulan por las pendientes.

Tus dos pechos son dos mellizos de gacela
que triscan entre azucenas.

O también:

Esbelto es tu talle como la palmera,
y son tus senos sus racimos.

¿Voy a subir a la palmera
y a tomar sus racimos?

Sean para mí tus pechos
como racimos de uvas.

El perfume de tu aliento
es como el de las manzanas.

Y tu boca despertará
cualquier deseo dormido

como el vino que seduce
los labios de los enamorados.

Se trata de una poesía sin parangón en la Biblia. A los pechos femeninos se los compara con torres, gacelas, racimos de dátiles y de uvas, convirtiéndolos en símbolos sensuales de mutuo placer. Adquieren el tacto, el gusto y la fragancia del amor de las criaturas vivientes. Es cierto que otras religiones, como las de los babilonios o los griegos, dedicaron un espacio al amor carnal en sus historias sobre los dioses y los mortales. Sin embargo, debido a que los israelitas rechazaban específicamente la visión de un Dios hecho hombre y de-

nunciaban la práctica amorosa fuera de los ámbitos del matrimonio, el Cantar de los Cantares emerge como un sueño de placer sexual en medio de una escritura didáctica.

Posteriores apologistas del Cantar, tanto judíos como cristianos, lo han interpretado como una metáfora de la relación de Dios con el pueblo de Israel, o de la relación entre Cristo y los creyentes. Pero estas interpretaciones falsean la realidad del texto; de hecho, según las competentes apreciaciones de Ariel Bloch y Chana Bloch, traductores del Cantar, «esta clase de exégesis requiere una considerable dosis de ingenuidad y de acrobacias lingüísticas, y algunos de sus "hallazgos" más extravagantes nos resultan ahora bastante curiosos», como por ejemplo que los pechos femeninos representen a Moisés y Aarón, o al Antiguo y Nuevo Testamento.[35] Los intentos de justificar el Cantar como la expresión de un matrimonio místico entre Dios y los judíos han dado paso hoy en día a interpretaciones más laicas; nuestra *época no tiene dificultades* en leerlo como una poesía lírica amorosa que se refiere a hombres y mujeres de carne y hueso.

A pesar de que resulta peligroso interpretar los textos bíblicos como si fueran una crónica histórica, con toda seguridad podemos extraer de ellos algunas conclusiones respecto a las mujeres hebreas. Al igual que en el caso de las griegas que no fueran esclavas o prostitutas, a las mujeres bíblicas se las formaba en la castidad bajo el techo de sus padres y en la monogamia bajo el de sus esposos. Una esposa estaba obligada a ocultar su cuerpo a los ojos de cualquiera que no fuera su esposo; y también su cabeza, que probablemente se cubría desde el instante en que le colocaban el velo nupcial.[36] Aparte de unas pocas figuras excepcionales, como la extraordinaria profetisa Débora o la heroica Judit, las mujeres bíblicas eran sorprendentemente parecidas a sus hermanas de la civilización moderna occidental. Hijas respetuosas, esposas obedientes aunque sin pelos en la lengua a veces, y madres preocupadas, se doblegaban a los dictados de los hombres responsables de su existencia. Por decreto divino, sus pechos eran propiedad de sus esposos y de sus hijos.

Cuando examinamos el Nuevo Testamento, y en especial los evangelios de san Mateo y de san Lucas, vemos que las dos figuras femeninas principales son las Marías: María Magdalena y la Virgen. En los siglos venideros, la Virgen María se convertiría en el personaje más popular. Una vez más, sería la imagen de una madre la que se impondría: una madre con un cuerpo como el de todas las demás

mujeres, si bien colocado aparte debido a su carácter especialmente místico. Por un lado, ella llevó a un niño en sus entrañas y dio a luz como todas las hembras de su especie. Por el otro, se diferenció de las mujeres corrientes debido a las circunstancias especiales que rodearon la concepción del niño: quien la dejó embarazada no fue el hombre con quien se había desposado, sino el Espíritu Santo. De este modo María suministró su cuerpo para el hijo de Dios, sin mancillarse con el estigma que la carne femenina y el acto sexual empezaron a adquirir entre los primeros padres de la cristiandad. Las demás mujeres no podían aspirar a obtener el rango irrepetible alcanzado por María, pero al menos podían mantenerse sexualmente puras.

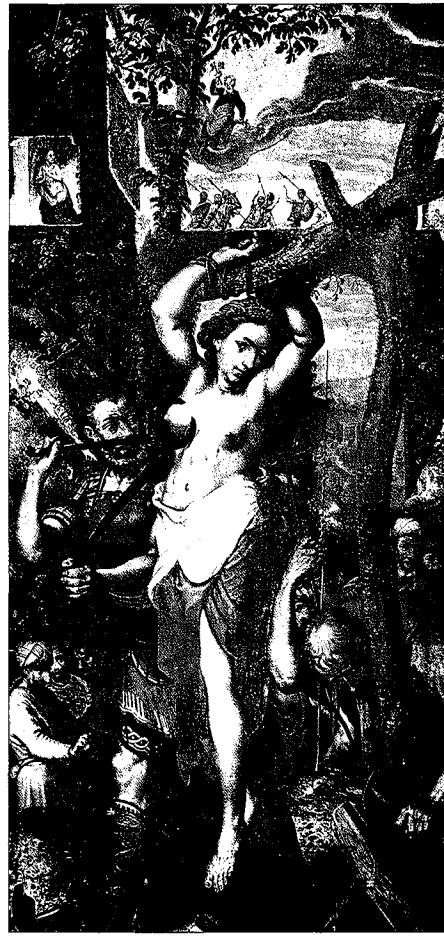
Aunque no puede argumentarse que el Nuevo Testamento desapruebe la relación carnal, la teología cristiana de los primeros tiempos contemplaba el cuerpo sobre todo como un adversario al que había que derrotar. La carne, en especial la femenina, se veía como una amenaza para la perfección espiritual, debido a que distraía de la atención a Dios y tentaba a los seres humanos para que se entregaran a prácticas pecaminosas como la fornicación y el adulterio. Desde el grito de guerra de san Jerónimo en el siglo IV, «Venced la carne», hasta los esfuerzos que en el siglo XVI hacía santa Teresa para «conseguir el dominio sobre el cuerpo», la cristiandad ha enseñado a sus creyentes a minimizar (si no a mortificar) su cuerpo.

De este estilo es la historia del siglo IV sobre una virgen, posteriormente canonizada como santa Macrina, que descubrió que tenía un tumor en el pecho. Negándose, por virginal modestia, a que un médico le tocara el pecho o lo manipulara, la joven pidió tan sólo que su madre trazara la señal de la cruz sobre el miembro casi gangrenoso. Los monjes benedictinos que dejaron constancia de esta historia llegaron a la conclusión de que Dios había contemplado con agrado la oposición de la joven a que la tocara una mano que no fuera la del propio Dios; de modo que hizo que el pecho curara, dejando en él tan sólo una pequeña cicatriz.[37]

En gran medida, la visión negativa que la Iglesia tenía del cuerpo humano se trasladó de tal modo al arte de comienzos de la Edad Media, que había muy poca diferencia entre un cuerpo masculino y un cuerpo femenino. Eran raras las ocasiones en que las figuras celestiales que adornaban las fachadas de las iglesias revelaban algunas de las protuberancias que se asocian a un cuerpo adulto. A menudo los pechos de las mujeres eran tan planos como los de los hombres.

Y cuando los pechos femeninos aparecían desnudos, por lo general implicaban connotaciones negativas. En los pórticos de las igle-

13. Fresco de la iglesia de Tavant (Francia, comienzos del siglo XII).
Una mujer que simboliza la lujuria sufre a causa de las heridas de la larga lanza que le atraviesa el pecho izquierdo, mientras desde sus pies dos serpientes se elevan para morderle los pechos.



14. (Izquierda) *El martirio de santa Ágata,* atribuido a Pieter Aertsen (siglo XV). Santa Agata fue una de las primeras mártires cristianas a las que los soldados romanos amputaron los pechos.
15. (Derecha) Francisco de Zurbarán, *Santa Ágata* (siglo XVII). Las pinturas de santa Agata pertenecientes a finales del Renacimiento y al Barroco la muestran portando sus pechos en una bandeja, como si se dispusiera a servir un par de flanes o unas granadas.

sias románicas y góticas, las mujeres y los hombres desnudos solían hallarse ante la entrada del infierno, mientras las almas que se habían salvado cubrían con túnicas sus formas asexuadas, al tiempo que se les invitaba a entrar en el paraíso. Para simbolizar su naturaleza corrupta, los diablos a veces ostentaban unos pechos largos y colgantes, como en los murales de la iglesia de Santa Cecilia, en la ciudad francesa de Albi. Así como en el mundo antiguo los pechos habían sido uno de los rasgos dominantes de lo sagrado, el arte cristiano sugería que la ausencia de pechos era un indicio seguro de santidad.

Las imágenes simbólicas de los vicios capitales a menudo mostraban mujeres con los pechos al aire, a veces mutilados como símbolo de castigo. La lujuria, sobre todo –uno de los pecados capitales–, comúnmente se atribuía a las mujeres, y se las castigaba a través de los órganos corporales con los cuales la mujer había pecado: o sea, los pechos y los genitales. En un mural pintado de la iglesia gótica de Tavant, en Francia, la lujuria se representa como una mujer atravesándose el pecho con una lanza (figura 13). Una escena del Juicio Final que el pintor de Bruselas Colyn de Coter pintó a finales de la Edad Media en la iglesia de Saint-Alban en Colonia, representa a la lujuria con la forma de una mujer en el infierno, un sapo sobre su pecho y las llamas elevándose desde su pubis.

En cambio, a los santos que padecían martirio se les representaba soportando grandes sufrimientos *físicos*, aunque se les otorgaba una apariencia ennoblecida por el suplicio. A menudo había una marcada relación entre el daño específico que el mártir debía padecer y los poderes milagrosos que luego se le atribuían. Como ejemplo, santa Agata, legendaria virgen que en el siglo III padeció martirio en Sicilia a manos de un gobernador pagano, quien ordenó que le cortaran los pechos por haberse negado a acceder a sus requerimientos de tipo sexual, o a hacer ofrendas a los dioses romanos (figura 14). Canonizada por la Iglesia católica y popularizada a través de historias y pinturas de carácter religioso, santa Agata se convertiría en la santa patrona de las madres y de las nodrizas, las cuales le rezaban para que les concediera unos pechos sanos y un buen suministro de leche. En la provincia siciliana de Catania, lo mismo que en algunas regiones de Baviera, su festividad, el 5 de febrero, se celebraba con un pan especial, que se bendecía ya en la panadería y que se repartía entre la gente con enfermedades del pecho.

Algunos de los cuadros más sorprendentes de santa Agata la muestran portando dos pechos en una bandeja (figura 15). Inspirándose en

la versión que de esta escena realizó Zurbarán en el siglo XVII, el poeta francés del siglo XX Paul Valéry escribió exaltado acerca de «la dicha de la tortura» y de «los dulces pechos creados a imagen de la tierra».[38] A pesar de la belleza de las palabras de Valéry, es poco probable que alguna de sus contemporáneas hubiese tenido una reacción comparable a la suya.

De igual modo, santa Reparata, virgen y mártir del siglo III, vio cómo los soldados romanos le mutilaban los pechos con un hierro de marcar al rojo vivo. En el siglo V la nombraron santa patrona de Florencia y en su honor levantaron una iglesia, que posteriormente se convirtió en una parte de la catedral actual. Hoy en día, en el museo del Duomo, se puede ver un expresivo retrato de la santa, pintado en el siglo XV. Los relatos pictóricos del martirio que padecían las mujeres, independientemente de cuál fuera su intención didáctica, ofrecían a algunos artistas la oportunidad de dar rienda suelta a sus sádicos impulsos respecto a los pechos femeninos.

Una curiosa excepción en la iconografía medieval muestra cómo descubrirse los pechos podía ser un signo de súplica. En esencia, se trataba del mismo gesto utilizado por Friné –la atrevida cortesana griega– durante su proceso, si bien en el contexto cristiano se consideraba un gesto de mayor humildad. Nada menos que a un personaje como la Virgen María se le representa enseñando los pechos en una escena del Juicio Final, que se halla pintada en la iglesia de North Cove, en Suffolk, Inglaterra.[39] Mediante ese gesto sin par, ella pretende interceder por un grupo de pecadores condenados al infierno. Con el aspecto de una reina del siglo XIV y su corona de piedras preciosas, y con sus elegantes pechos comprimidos por un ajustado corpiño, María eleva los brazos para implorar a Cristo su misericordia. Probablemente incluso Cristo estaría sujeto a cambiar de opinión a la vista de los pechos de su madre.

Pero las representaciones pictóricas no nos cuentan toda la historia. Si estudiamos la literatura de este periodo, encontramos otras vías de significado respecto al pecho femenino, muchas de ellas relacionadas con la institución de la maternidad. En la sociedad medieval, el pecho adquirió una importancia extraordinaria: simbolizaba la unión entre la madre y el hijo, el vínculo entre una generación y la siguiente, con todo lo que eso implicaba en términos de posición social, riqueza y responsabilidades de orden moral. En un influyente tratado que Bartolomé el Inglés escribió en el siglo XIII, a la madre se la definía realmente como «aquella que facilita el pecho para alimentar al hijo».[40] (En un contexto totalmente distinto, es in-

teresante destacar que el carácter que los chinos utilizan para la palabra «madre» se forma mediante dos estilizados pechos de forma cuadrada.)

Incluso cuando no era la propia madre la que amamantaba a su hijo, lo cual ya era habitual entre algunos miembros de las clases acomodadas, el pecho lactante se consideraba una responsabilidad de la madre. La leche que procedía directamente de la madre –o de la nodriza que ocupaba su lugar en la lactancia– era el equivalente visual del linaje familiar, en torno al cual se estructuraba la sociedad feudal. Había que proporcionar a la descendencia legítima, y en especial al heredero varón, la mejor de las leches posibles, en vistas a su papel como continuador del apellido paterno.

En *Lai Milon,* que la poetisa María de Francia escribiera a finales del siglo XII, puede leerse un excelente relato del cuidado que se tenía de las criaturas en las clases altas de la sociedad. En él se describe cómo durante un largo viaje una nodriza alimenta a un bebé siete veces en veinticuatro horas, y también cómo le quita los pañales, lo baña y le pone pañales limpios en cada parada. Por supuesto, no todas las criaturas recibían unos cuidados tan esmerados. Los hijos de los campesinos eran afortunados si sus madres tenían la posibilidad de amamantarlos y cambiarles los pañales durante sus otras obligaciones, ayudándose con la alimentación suplementaria que proporcionaba la leche de vaca. En *L'Oustillement le Vilain,* una graciosa relación de todos los preparativos que debe llevar a cabo un campesino que contempla casarse, se aconseja: «Tiene que procurarse una vaca lechera, que pueda utilizar sin demora para alimentar a su hijo cuando haga falta. Pues si al niño no se le sacia, llorará toda la noche e impedirá dormir a los demás».[41] Leche de vaca para los humildes, nodrizas para los ricos: en la vida, las desigualdades empiezan ya con los primeros tragos de leche.

A través de un estudio basado en relatos franceses escritos entre el 1150 y el 1300, una medievalista ha llegado a la conclusión de que a la madre que amamantaba a su hijo o lo confiaba a una niñera para el bien de la criatura, se la consideraba una «buena» madre, mientras que si lo entregaba a una nodriza para no tener que amamantarlo y disfrutar de una existencia más libre, se la condenaba explícitamente.[42] Por lo general, a las nodrizas se las trasladaba a vivir a la casa del pequeño –a veces había dos o más nodrizas para una sola criatura–, en vez de enviar al pequeño a casa de ella, como se había hecho en los siglos precedentes. Se las elegía con cuidado, preferentemente de buena familia, y por lo general se las trataba muy bien y

16. Bartolomeo da Bologna di Bartoli, *Panegírico de Bruzio Visconti*, tablilla alfabética (Italia, siglo XIV).
En esta miniatura, la madre sostiene con una mano una disciplina y con la otra su pecho. El niño puede obtener aquélla o éste –castigo o recompensa– según se aprenda el abecedario.

se las hacía partícipes de la vida sentimental de sus señores. La gente no era ajena a los fuertes lazos psicológicos que a menudo surgían entre la criatura y la mujer que la había amamantado, ya fuera ésta la madre o la nodriza.[43]

En algunos relatos encontramos que las madres de la aristocracia amamantaban a sus hijos por temor a que la leche de una nodriza no fuera lo bastante buena. La madre de *Tristan de Nanteuil*, por ejemplo, no estaba dispuesta a permitir que «el niño bebiera otra leche que no fuera la suya. Quería amamantarlo y alimentarlo tiernamente».[44] Más tarde, en esa misma obra, la madre, Clarinda, da muestras de una devoción todavía más exagerada hacia su hijo. Al huir con su

bebé en un diminuto bote, «ella le dio su pecho y el pequeño abrió la boca, pero chupó y tragó tanto durante dos días, que la leche dejó de fluir». Al llegar a ese punto, cuando Clarinda desespera abiertamente por la vida de su hijo, sus plegarias a Dios y a la Virgen María obtienen un milagro: la leche empieza a fluir de sus pechos con tal abundancia, que está a punto de inundar el bote.

Los relatos como éste, estructurados mediante una urdimbre de hilos tanto realistas como milagrosos, proporcionan modelos de madres abnegadas que han interiorizado las enseñanzas de la Virgen María. La leche se veía como un medio de nutrición material a la vez que espiritual. Dar el pecho al propio hijo era sin duda algo más que una simple cuestión de alimentación: mediante su leche la madre transmitía todo un sistema de creencias éticas y religiosas.

En este aspecto, resulta interesante examinar una miniatura perteneciente a un manuscrito italiano del siglo XIV (figura 16). En ella se ve a una madre amamantando a un niño que sostiene una tablilla con el abecedario. Se ve claramente que el pequeño está en edad de aprender las primeras letras, probablemente en torno a los tres años. Aprender a leer era una especie de cuestión «oral» para el pequeño, pues asimilaba el abecedario con la esperanza de una sabrosa recompensa, ya fuera la leche materna o alguna otra exquisitez, como por ejemplo la miel.[45] Por consiguiente, el pecho constituía el endulzante del aprendizaje, la puerta al conocimiento, donde a la madre le correspondía nutrir a sus hijos, tanto física como intelectualmente.

Este modelo de madre, estrechamente vinculado al ideal de la Madona, tuvo que luchar con la influencia cada vez más extensa del amor cortesano, en donde no había lugar para la lactancia. En los relatos franceses del siglo XII, como *Garin le Loherain* y *Ogier le Danois,* se cantaban ya las alabanzas de los pechos pequeños *(les mamelettes),* siempre firmes y siempre blancos, a los que con frecuencia se comparaba con dos manzanas. El autor de *Aucassin et Nicolette* prefería unas curvas incluso más pequeñas, pues su heroína tenía el cabello rubio, ojos risueños, labios diminutos, finos dientes y «pechos firmes, que le tensaban el vestido como si de dos nueces redondas se tratara».[46]

En *La clef d'amours,* un manual de urbanidad basado en el *Arte de amar,* de Ovidio, se daba este descarado consejo: «Si posees unos pechos y una nuca hermosos, no los tapes, sino que tu vestido sea escotado, para que todos puedan contemplarlos y codiciarlos».[47] El poeta del siglo XVI Eustache Deschamps ensalzó los escotes amplios

y los vestidos ajustados, con una abertura lateral, «a través de los cuales se puedan ver mejor los senos y el cuello». Para los pechos caídos existía el remedio de coserse dentro del cuerpo del vestido «dos bolsas en donde los pechos queden apretados, de manera que los pezones sobresalgan hacia arriba».[48]

Tanto en esta fuente, como en otras, se evocan los grandes cambios que se producían en la indumentaria a finales de la Edad Media. Sin embargo, los hombres y las mujeres habían llevado antes atuendos muy parecidos: túnicas sueltas que les llegaban hasta los tobillos y que no resaltaban las diferencias entre ambos sexos. No obstante, a comienzos del siglo XIV, en gran parte de Europa los hombres habían abandonado sus largas túnicas a cambio de un atuendo más corto, que les llegaba sólo hasta medio muslo y dejaba sus piernas al descubierto. Aunque las mujeres seguían llevando vestidos hasta los tobillos, habían bajado los escotes y entallado el corpiño a fin de acentuar el busto.

Eran muchos los que veían en el destape de la nueva moda una franca invitación al extravío sexual. Le Chevalier de La Tour Landry, en el libro que escribió para la educación de sus hijas (1371-1372), exhortaba a sus lectoras a que no exhibieran la zona pectoral o los senos, o cualquier otra parte del cuerpo. Se burlaba de la nueva moda, que quitaba material de delante y de detrás del vestido para añadirlo frívolamente a la cola, donde sin duda no hacía falta para cubrirse o calentarse. Como contraste con las desvergonzadas que exhibían su cuerpo con semejantes atuendos, La Tour Landry cita ejemplos de mujeres virtuosas, famosas por su modestia, obediencia, humildad, paciencia, compasión y caridad: rasgos que relacionaba con el modelo ideal de la Virgen María.

Por encima de todo, una mujer debía mostrarse servicial con su marido, incluso aunque éste considerara necesario golpearla para que lo fuera. La buena esposa debía proporcionarle a su marido «la dulzura de la leche, que representa la dulzura que debe existir en el auténtico matrimonio».[49] Para La Tour Landry, los pechos adquirían su auténtico significado en el matrimonio, sobre todo por lo que se refería al marido; no para darles una apariencia exuberante por dictados de la moda o ante algún posible amante.

En Italia, una preocupación similar por la sexualización de los pechos femeninos incitó a Dante (1265-1321) a censurar la exhibición del escote que se había puesto de moda entre las mujeres de Florencia. En la *Divina comedia* anticipó la época en que la Iglesia lanzaría desde el púlpito un decreto contra las «desvergonzadas florentinas /

17. Ambrogio Lorenzetti, *Madonna del latte* (Italia, siglo XIV).
Las primeras pinturas de la Virgen lactante muestran un pecho pequeño, irreal, incrustado en el cuerpo como un adorno extraño.

que andan enseñando con el escote los pechos» *(«a le sfacciate donne fiorentine / l'andar mostrando con le poppe il petto»).*[50] Sería en este ambiente de transición entre los ideales ascéticos de la Italia de la Edad Media y el humanismo mundano del Renacimiento donde iba a nacer una extraordinaria corriente artística.

A comienzos del siglo XIV, los pintores de la región toscana plasmaron a la Virgen María ofreciendo su pecho desnudo al niño Jesús. Es cierto que en una época tan temprana como el siglo II ya podían encontrarse en el arte cristiano imágenes aisladas de la Virgen lactan-

te, *Maria lactans,* pero la proliferación de las Madonas lactantes a comienzos del Renacimiento fue un fenómeno único que se adueñaría de la imaginería occidental durante los siglos venideros.

Las pinturas y esculturas de la *Madonna del latte* que realizaron numerosos artistas del siglo XIV comparten ciertos rasgos comunes (figura 17). La Virgen exhibe un pecho pequeño y redondo, mientras el otro permanece oculto debajo del manto y el niño Jesús mama del pecho descubierto. Sin embargo, da la impresión de que este pecho se adhiriera de manera irreal al cuerpo de la Virgen, como de una fruta –un limón, una manzana o una granada– que hubiera caído accidentalmente sobre el cuadro.

En el siglo XX, familiarizados con la Madona lactante a través de innumerables pinturas italianas, francesas, alemanas, holandesas y flamencas, no resulta difícil imaginar la innovación que supuso esa imagen la primera vez que apareció. Tratemos de ponernos en la piel de aquellos italianos de finales del medievo, la mayoría de los cuales no sabían siquiera leer, cuando vieron por vez primera a la Virgen amamantando a un niño como haría cualquier mujer corriente. ¿Reaccionaron con sobresalto, indignación, horror o complacencia? Hay que tener en cuenta que hasta ese momento a la Virgen se la había representado a través de figuras bastante menos humanas: como la regia emperatriz de Bizancio, radiante en todo su dorado esplendor; o como la etérea reina de los cielos, rodeada de santos y ángeles; o como la delgada Virgen que se aparta modosa del ángel de la anunciación. Y cuando se la pintaba en calidad de madre, el niño que sostenía entre sus brazos a menudo era un hombre en miniatura, erguido rígidamente ante ella. A veces él la miraba a la cara, o sostenía algún símbolo religioso, pero con anterioridad nunca se le había visto como a un ávido lactante.

El pecho de la Virgen, es cierto, no daba la sensación de que perteneciera al resto del cuerpo. De esta manera, el artista lograba transmitir la ambigua naturaleza de la madre de Cristo: a la vez era, y no era, una mujer como las demás. Lo que sí poseía era un pecho funcional (al menos uno), capaz de producir leche, y lo que sí hacía era amamantar a su hijo, pero todo lo demás sugería que ella era «única entre todas las mujeres».[51]

¿Por qué esa imagen tan especial de la Virgen surgió y se hizo popular a comienzos del siglo XIV en Italia? Tal vez se debiera a la desnutrición crónica y a la ansiedad que conllevaba la escasez de alimentos, las cuales atormentaron a la sociedad florentina en la época en que las imágenes de la Virgen lactante empezaron a pro-

liferar.[52] La imagen de un niño Jesús regordete, mamando del pecho de la Madona, sin duda sería un consuelo para una población que había experimentado varias crisis de nutrición a causa de años de malas cosechas y, posteriormente, por varias epidemias de peste sucesivas.

Pero tal vez tuviera que ver con la costumbre cada vez más extendida de enviar a los niños florentinos al campo con sus nodrizas. A partir del 1300, a los niños de la clase media urbana se les solía entregar a una *balia,* o nodriza, inmediatamente después de bautizarlos.[53] Cuando la madre no quería o no podía amamantar a su propio hijo, o su marido no se lo permitía, la *balia* se convertía en una necesidad. Mediante unos acuerdos contractuales, que por lo general llevaba a efecto el padre, se estipulaba que la nodriza alimentaría al recién nacido hasta el destete, que por lo general se efectuaba a los dos años, aunque en la práctica era bastante común que al niño lo amamantaran sucesivamente dos o tres nodrizas. Las canciones de carnaval en donde las jóvenes campesinas ofrecían sus servicios presentaban esta forma festiva de autopromoción:

> Aquí estamos, *balie* de Casentino,
> todas buscando a un recién nacido.
> (...)
> Nuestra conducta es excelente,
> en nuestro oficio, habilidosas,
> y cada vez que el niño llora
> a nuestros pechos vuelve la leche.

O en esta otra canción:

> Llenos de leche están nuestros pechos,
> de leche de gran calidad.
> Para evitar cualquier sospecha,
> el doctor lo puede comprobar...

Dado que era general la creencia de que los niños heredaban los rasgos físicos y psíquicos de su fuente de alimentación, a los padres se les aconsejaba que eligieran cuidadosamente a la nodriza, con la esperanza de hallar una que no transmitiera cualidades poco deseables. Como es lógico, no faltaban los eclesiásticos o los moralistas –entre éstos san Bernardino de Siena– que recordaban a quienes quisieran escucharles que las nodrizas eran de clase baja, y que tenían

costumbres poco higiénicas. En la práctica, es probable que existiera un gran abismo entre las canciones de autopromoción de las nodrizas y los inciertos cuidados que proporcionaban.

Todo esto conduce a la pregunta que han planteado varios estudiosos de la vida florentina en el siglo XIV: ¿cómo hay que entender la fascinación por la relación madre-hijo que se convirtió en el tema más importante del arte florentino durante el primer siglo del Renacimiento? ¿Qué relación tienen con la realidad las pinturas de una Madona amamantando a un niño regordete? Tal como inquiere un historiador: «¿Podrían estas pinturas religiosas representar una fantasía secular de la intimidad maternal, que los propios artistas probablemente nunca conocieron?».[54]

Teniendo en cuenta las pruebas de los estudios actuales sobre la separación de la madre durante los dos primeros años de edad, habría mucho que decir respecto a esta interpretación psicohistórica. Es posible que esos niños de la clase media urbana que más tarde se convertirían en pintores y escultores de comienzos del Renacimiento, se vieran marcados por unas ansias de intimidad con la madre que tal vez se les negara en su infancia. De hecho, puede que se fijaran en *Maria lactans* como una sustitución de la madre, sacralizando la lactancia debido a que a ellos y a los de su generación se les negó en la vida real. También es posible que la Virgen María representara la «madre soñada (...) el pecho perfecto, siempre repleto y goteante, que en algún momento todos hemos deseado».[55]

Por extraño que parezca, no fue a través de las imágenes de la Virgen María como entró la idea de una madre lactante por vez primera en la teología cristiana. Ya en el siglo XII se había establecido la analogía de la Iglesia como una madre amamantando a sus fieles con la leche de la religión. El púlpito que Giovanni Pisano esculpió en 1310 para la catedral de Pisa muestra a la Iglesia como una majestuosa señora amamantando con sus pechos a dos cristianos en miniatura. Carolyn Bynum, que en su obra *Holy Feast and Holy Fast* («Festín y ayuno sagrados») hace hincapié en esta imagen, documenta la extensa utilización de imágenes lactantes en el arte y la literatura religiosas mediante la comparación explícita entre la sangre que fluye de la herida en el pecho de Cristo y la leche de los pechos de la Virgen.[56]

Catalina de Siena (1347-1380) –una santa italiana famosa por lo extremado de sus prácticas religiosas, así como por su ayuda incansable a los necesitados– dejó dos colecciones de escritos salpicadas con imágenes del pecho femenino: sus *Diálogos con Dios* y trescientas

ochenta y dos cartas. En sus *Diálogos*, dota a Dios, al Espíritu Santo, a la Santa Iglesia y a la Caridad de pechos auxiliadores, como en esta visión de la felicidad perfecta: «De modo que el alma descansa en el pecho de Cristo crucificado que es mi amor, y bebe así la leche de la virtud (...). Cuán deliciosamente espléndido es ese estado en el que el alma disfruta de semejante unión con el pecho caritativo, en el que su boca nunca se separa del pecho y éste nunca se queda sin leche».[57] Aunque Catalina nunca fue madre y ya a los siete años juró mantener su virginidad, es indudable que para esta descripción se inspiró en la sensación de plenitud que experimenta un niño después de mamar.

Una contemporánea inglesa de esta santa, Juliana de Norwich (1342-después de 1416), imaginó a Cristo como una madre que alimenta a sus fieles a través de la sangre que fluye de sus heridas. La analogía con una madre lactante se expuso claramente mediante el inglés de la época: «La madre puede aproximar tiernamente a su hijo hasta su pecho, mas nuestra afectuosa madre que es Jesús puede acercarnos amorosamente a su bendito pecho junto a su dulce costado abierto».[58] Hacia finales del siglo XVI, a Dios todavía se le conceptualizaba como una madre que amamanta. Santa Teresa, por ejemplo, escribió en el *Camino de perfección:* «El alma es como una criatura en el pecho de su madre (...) Es complacencia de Dios que, sin que medie reflexión, el alma (...) se limite a beber de la leche que Su Majestad pone en su boca y disfrute con su dulzura».[59] Este lenguaje místico, con su visión de reciprocidad entre el pecho divino y el alma humana, transpira tal estado de arrobamiento que, incluso para los escépticos de hoy en día, tal vez reavive recuerdos inconscientes de alegrías infantiles.

Durante la Edad Media, la leche materna –y otros fluidos, como la sangre de Cristo o las lágrimas de la Virgen– tenía connotaciones místicas. La leche y la sangre se consideraban esencialmente una misma sustancia: esta última fabricaba la primera para nutrir a los niños. Eran muchas las historias y pinturas populares que se inspiraban en la inconsciente atracción que despertaban estos dos fluidos, que a veces se juntaban con el fin de producir efectos milagrosos. Por ejemplo, se cuenta que cuando decapitaron a santa Catalina de Alejandría, de su cuello salió leche en vez de sangre.[60]

Junto a la sangre de Cristo, la leche de la Virgen era el más sagrado y milagroso de los fluidos, y sus maravillas se describían a través de numerosos poemas, cuentos y canciones. Un relato inglés, perteneciente a finales del medievo, describe a María «con un pecho

lleno», sosteniendo al niño «sobre su seno», y, «tal como le indicó el Espíritu Santo, lo lavó por todas partes con su dulce leche».[61] Aquí se describe a María como una sencilla campesina, entregada a los amorosos cuidados propios de una madre primeriza; pero no hay que olvidar que esos pechos repletos y esa dulce leche los había producido de manera sobrenatural una altísima potestad.

Esta dualidad entre la carne y el espíritu se explica con mayor detalle en el villancico que reproducimos a continuación, escrito alternadamente en francés y en latín: «El niño se agarra a la teta / Y se alimenta de leche. / Es la leche de una virgen / Y por tanto incorruptible. / La cosa es sin duda nueva / Que una virgen madre sea. / Y que sin culpa carnal / Su hijo haya nacido».[62] Tan sólo a la leche de una virgen, sin contaminar por el pecado de la carne, se la podía considerar capaz de obrar milagros.

Son innumerables los frascos de leche de la Virgen que se guardan en los relicarios de las iglesias, a los cuales se les atribuyen poderes curativos para un amplio surtido de enfermedades, entre las cuales hallamos la ceguera y el cáncer. Calvino, el reformador protestante del siglo XVI, al comprobar las muestras de la leche de la Virgen que había por toda Europa, en su *Tratado de las reliquias* comentó sardónicamente que «no existe ciudad, por pequeña que sea, ni monasterio o convento, por insignificantes que sean, donde no posean una muestra, algunas en pequeña cantidad y otras en mucha. (...) Aunque los pechos de la más santa de las vírgenes hubieran producido un suministro más copioso que el de una vaca, o aunque hubiera seguido amamantando durante toda su vida, *difícilmente* habría podido producir la cantidad que se exhibe». Y, en el mismo tono de cinismo, se pregunta: «¿Cómo se recogería esta leche (...) para que se haya conservado hasta nuestros tiempos?».[63]

La gente sencilla no tenía dudas acerca de que la leche procediera de su adorada Virgen. Se sentían confortados con las reliquias y las estatuas de la Virgen María y de los santos protectores, a algunas de las cuales se las veneraba de manera especial, sobre todo las mujeres embarazadas o las madres lactantes. Por ejemplo, en Notre-Dame-de-Tréguron, en la Bretaña (Gouërec), hay una estatua de la Virgen María con los pechos al descubierto, a la vez que se sostiene el derecho como si lo ofreciera. Las muchachas núbiles le llevaban gorritas de recién nacido y reproducciones en cera de distintas partes del cuerpo, así como sus plegarias, para que les proporcionara un buen suministro de leche. Entre las campesinas de la Francia rural, esto se seguiría practicando hasta muy avanzado el siglo XX.[64]

18. *La lactancia de san Bernardo*, pintura flamenca (h. 1480). Durante una visión, san Bernardo recibe un chorro de leche directamente del pecho de la Virgen.

Una de las historias medievales más curiosas se refiere a Veronica Giuliana, quien se llevó a la cama a un cordero y lo amamantó en recuerdo del cordero de Dios. En el siglo XV, y debido a este gran acto de piedad, el papa Pío II la beatificaría. Inspirándose en esta historia, uno de los sillones del coro de la catedral de León, en España, muestra a una mujer dando su pecho a un pequeño animal parecido a un unicornio.[65] Ella representa la virtud teológica de la Caridad, a la que comúnmente solía representarse como una madre amamantando a una criatura, o incluso a dos (figura 19).

Cuando los hombres intervenían en las historias relacionadas con

19. Tino da Camaino, *Caridad* (Florencia, siglo XIV).
La Caridad se representa en la forma de una mujer robusta, amamantando a dos criaturas a través de las aberturas de su vestido.

los pechos, siempre solían situarse en el papel del receptor, en lugar de hacerlo en el de quien otorga. Una historia del siglo XII, relacionada con san Bernardo, cuenta cómo la Virgen se le apareció mientras él estaba de rodillas, orando, y que, apretándose el pecho, salió un chorro de leche que cayó en los labios del santo. A partir del siglo XIII, fueron numerosas las pinturas que reflejaron este tema, y todas procuraban evitar cualquier indicio de deleite sensual y transmitían sólo la idea del alimento espiritual (figura 18). La representación más inusual de este tema se encuentra en el Museo Colonial de La Paz, en Bolivia, donde la Virgen María amamanta con un pecho

a un fraile –supuestamente san Bernardo–, y con el otro al niño Jesús. Esta es la única pintura que he visto de la Virgen en donde amamanta simultáneamente a un niño y a un adulto.

Aparte de ésta, y de algunas otras variantes sobre el tema de *Maria lactans*, el receptor de los beneficios de su pecho solía ser su hijo. Independientemente de cuáles fueran los motivos de la aparición de la Madona lactante en la Italia de comienzos del siglo XIV –la escasez de alimentos, el incremento del hábito de las nodrizas, la introducción de la indumentaria que marcaba las formas, el nuevo interés por la experiencia mundana, o el gran naturalismo que dominó los comienzos del arte del Renacimiento–, existe algo intemporal en la visión de una madre amamantando a su hijo. Si se contempla desde la distancia que proporciona la historia de la humanidad, la Madona lactante es simplemente una más en la extensa lista de deidades femeninas que se extiende desde las diosas del Paleolítico. Al igual que sus antiguas hermanas, ella simboliza la nutrición femenina a escala sobrenatural y el pecho es el rasgo que la define, ya que éste produce el alimento esencial para la conservación de la vida del recién nacido. Los pechos lactantes de la Virgen María, así como los de las grandes diosas, no eran más que unos símbolos sagrados de todo lo que era favorable en el universo.

Sin embargo, en otro aspecto, la Virgen María es distinta a las diosas madres de la prehistoria. Su pecho tenía valor sólo porque nutría al Cristo futuro. Su importancia dependía siempre de un varón más poderoso que ella misma. Sin Jesús, María no habría tenido historia. Pero sin María, a la cristiandad le habría faltado una presencia femenina profundamente conmovedora. El pecho de la Virgen ofrecía a los fieles ese símbolo de feminidad con el que todos los cristianos, tanto varones como hembras, podían identificarse, dado que todos habían mamado de algún pecho materno.

Durante los primeros tiempos de la historia de la humanidad, la función lactante del pecho se vio bañada por una aureola sacralizada. Aunque ignoremos el significado específico de ciertas deidades femeninas –como por ejemplo aquellos pequeños ídolos de las Cícladas, con sus pechos diminutos–, las diosas más antiguas eran figuras maternales cuyo cuerpo prometía fecundidad y alimento. Era la forma femenina en plena madurez, con sus pechos productores de leche, lo que generalmente se veneraba en los tiempos anteriores a la cristiandad.

La Virgen María traería esa antigua tradición al mundo moderno. Desde el siglo XIV al XVI, la Madona lactante sería el prototipo de la

divinidad femenina. Al estrujarse el pecho con dos dedos para que brotara el flujo de la leche, y al sonreír serenamente a la criatura que tenía entre sus brazos, la Virgen infundiría santidad a un acto comúnmente maternal. Aunque siempre tendría que competir con otros cultos al pecho más mundanos, la *Virgo lactans* haría de la lactancia una sagrada tarea.

El pecho erótico: «esferas de estructura celestial»

Un siglo después de que en Italia surgiera la Madona lactante, a la amante del rey de Francia –Agnès Sorel– también se la pintó con un pecho desnudo (figura 20). Pero éste ya no era un apéndice en miniatura, pegado a una figura cubierta con un manto, como hallamos en las pinturas de la Madona pertenecientes al siglo XIV, sino un bulto voluptuoso que sobresale del corpiño. Situado en el centro del cuadro, el pecho desnudo –que de inmediato atrae la atención del espectador– no parece preocupar a su dueña, que reflexiona con actitud pensativa, ni al niño sentado ante ella, que mira inexpresivamente a lo lejos. Es posible que esta obra, conocida también como *La virgen de Melun,* sorprendiera a los primeros espectadores, acostumbrados como estaban a las imágenes de la divina madre amamantando solemnemente al niño Jesús. En su lugar encontraron a una dama de la corte, cuyo pecho se ofrecía como una fruta para deleite del espectador que se hallaba fuera del cuadro, y ciertamente no para el pequeño que estaba sentado plácidamente en su interior.

El historiador holandés Johan Huizinga, al comentar la conjunción de sentimientos religiosos y amorosos que hay en ese cuadro, asegura que despide «un aroma a osadía blasfema (...) no superado por ningún otro pintor del Renacimiento».[1] Anne Hollander lo aísla en el momento en que el único pecho desnudo se convierte «en una señal erótica en el arte» y en una referencia al puro placer.[2] Despojado de su relación con lo sagrado, el pecho se convierte en el indiscutible campo de juegos del deseo masculino.

La historia de Agnès Sorel sería a la vez precursora de una nueva era en Francia y el símbolo de una nueva interpretación del pecho femenino. En calidad de primera amante oficial del rey de Francia, a Agnès se la recompensó con castillos, joyas y otros lujos anteriormente desconocidos para las favoritas de los reyes. Ella recibió la con-

20. Jean Fouquet, *Madona con el Niño y ángeles*, perteneciente al Díptico de Melun (segunda mitad del siglo XV).
El retrato de la amante de Carlos VII –Agnès Sorel– bajo la apariencia de la Madona, marca una transición entre el pecho sagrado de la Edad Media y el pecho erótico del Renacimiento.

siderable suma de trescientas libras al año, lució los trajes más caros del reino y consiguió un séquito incluso más numeroso que el de la reina. Esta, María de Anjou, que tendría catorce hijos, a muchos de los cuales perdió a temprana edad, soportó la presencia de Agnès sin quejarse públicamente. Otros, sin embargo, le demostraron abiertamente su hostilidad. El hijo del rey, el futuro Luis XI, hasta llegó a perseguirla con un cuchillo. Los extravagantes vestidos de Agnès, con sus largas colas y su generosa exhibición de pechos, constituyeron la fuente de numerosas críticas, aunque el rey no les hacía el menor caso. Con el tiempo, incluso llegaría a reconocer como suyas a las tres hijas que ella le dio. ¿Y quién fue el rey que convirtió en pública su pasión extraconyugal? Nada menos que el melancólico Carlos VII (1403-1461), quien debió su coronación en Reims a las victorias militares de Juana de Arco, a la que posteriormente entregaría a los ingleses.

Carlos VII tenía más de cuarenta años cuando en el invierno de 1444 conoció a Agnès Sorel. Con sólo la mitad de los años de él, extraordinariamente hermosa, pronto cautivó al poco atractivo rey, quien le concedió un castillo cercano al suyo, y con él el título de *Dame de Beauté,* por el cual se la conoció en el futuro. Sin embargo, a pesar de todo este exceso de lujos, ella entró en la historia de Francia como una personalidad positiva, ya que animó a Carlos VII a abandonar su apatía natural en cuestiones del reino y a conquistar a los ingleses la región de Normandía. Al parecer, Carlos necesitaba de las mujeres para que le incitaran a emprender acciones de tipo militar. Quince años atrás, había sido la virtuosa Juana de Arco; ahora le llegaba el turno a una criatura mucho más terrenal. Agnès fue la primera de las amantes reales en obtener beneficios a cambio de sus favores sexuales.

Pero su reinado sería breve. Seis años después de su encuentro inicial con Carlos VII, cayó enferma y murió en cuestión de pocos días. Tras ella dejó el legado de la belleza de uno de sus pechos en dos famosos retratos que marcaron la transición entre el ideal del pecho sagrado, asociado con la maternidad, y el pecho erótico, que simboliza el placer sexual. Progresivamente, tanto en el arte como en la literatura, el pecho iba a pertenecer cada vez menos al Niño, o a la Iglesia, y más a los hombres seculares, que lo tratarían únicamente como un estímulo del deseo.

No podemos saber con certeza si alguna vez Agnès Sorel se mostró públicamente desnuda de cintura para arriba, o con un pecho totalmente al descubierto, como se rumoreó en su época. Lo que sí es

cierto es que lucía los escotados vestidos que tan de moda se habían puesto en la corte. La introducción de esta moda se atribuye a Isabel de Baviera, la voluntariosa madre de Carlos VII. En 1405, el atrevido sacerdote Jacques Legrand censuró públicamente a Isabel por el mal ejemplo que estaba dando y desde el púlpito le espetó: «¡Oh, reina alocada! ¡Baja los cuernos de tus *hennins* [tocado parecido a una silla de montar] y cubre tu carne provocadora!».[3] Sin embargo, a pesar de semejantes sermones, el nuevo escote pronto se convirtió en una simple cuestión optativa para las mujeres de todas las clases sociales.

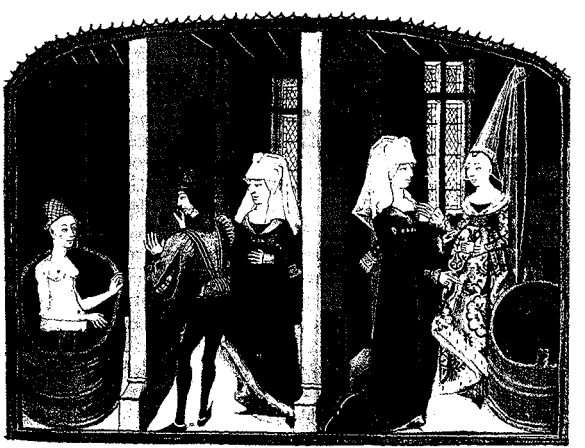
Desde el momento en que la moda de finales del medievo empezó a resaltar los pechos, en todos los países los moralistas se levantaron para protestar contra su exhibición. Algunos predicadores de la Iglesia se referían a las aberturas con adornos de encajes del corpiño de las mujeres como «las puertas del infierno». El reformador checo Jan Hus (1369-1415) condenó con vehemencia el uso de los vestidos escotados y los sostenes artificiales que hacían que los pechos parecieran dos «cuernos» en suspensión. Jean Gerson (1363-1429), canciller de la Universidad de París, censuró la exhibición que las mujeres hacían de la «pechera abierta y pechos sin cubrir», estrujados entre rígidos corsés y mangas ajustadas.[4]

Frente a estas críticas, las mujeres coquetas hallaban la manera de mantener viva la moda del escote mediante la utilización de telas transparentes sobre el busto. Michel Menot, uno de los más virulentos predicadores del siglo XV, denunció explícitamente esta estratagema como una perversa incitación que tan sólo fingía cubrir los pechos. A las mujeres que ofrecían sus carnes de esta manera se las comparaba con las pescaderas exhibiendo su mercancía, y también con los leprosos, que debían llevar un sonajero para alertar de su peligrosa presencia a los transeúntes.

Otro sacerdote francés, Olivier Maillard, aseguraba que a las mujeres que enseñaban los pechos se las colgaría de sus «vergonzosas ubres» en el infierno, un castigo obviamente elegido para que se adecuara al delito.[5] El obispo Jean Jouven des Ursines, lamentando las prácticas disolutas de la corte de Carlos VII, apuntaba directamente a los «corpiños a través de los cuales asoman los pechos, pezones y carne de las mujeres», símbolos concretos en su mente del ambiente general de «prostitución, lujuria y demás pecados».[6]

En Inglaterra, el equivalente más joven de Carlos VII, el piadoso Enrique IV (1421-1471), se sentía ultrajado por la desnudez de los pechos que veía a su alrededor, y desalentaba con vehemencia su exhibición en la corte. Los moralistas ingleses se unieron al coro de los

21. (Izquierda) *Pareja bañándose,* grabado en madera alemán (siglo XV). Un hombre y una mujer se bañan juntos en una tina de madera, mientras el hombre sostiene con una mano el pecho de la mujer.
22. (Abajo) *Le roman de la Violette,* manuscrito francés (siglo XV).
Esta otra escena de un baño muestra a un hombre atisbando a través de un agujero de la pared los pechos desnudos de la mujer de la bañera. En el epígrafe de la ilustración se lee: «De cómo la falsa vieja engañó a su ama e hizo un agujero en la pared de la recámara para que el conde de Forest pudiera ver la marca que la hermosa Eurydant tenía encima del pecho derecho».



ultrajados, condenando a las mujeres por mostrar sus pechos, e increpando también a los hombres por la ostentación que hacían de su indumentaria: sobre todo por la suntuosidad de sus mangas, los zapatos puntiagudos y la exagerada pieza que protegía el escroto, la cual estuvo de moda durante casi doscientos años (entre 1408 y 1575).[7] En ese periodo, en la mayoría de los reinos de Europa se aprobaron leyes suntuarias destinadas a regular la indumentaria, ya fuera para hacer distinciones entre las clases sociales o para desanimar la utilización de atuendos sexualmente provocativos. A pesar de estos continuos esfuerzos, la exhibición de los pechos siguió su marcha, ya fuera para ultraje de los fanáticos o para deleite de los francamente mundanos.

Basta con observar las numerosas escenas de baños, ambientadas en distintos entornos sociales, en las que los hombres se deleitan con los pechos femeninos (figuras 21 y 22). O fijarnos en el realismo de las palabras que el poeta François Villon (h. 1431-después de 1463) pone en boca de una prostituta vieja, la cual se lamenta tristemente por la pérdida de sus antiguos encantos físicos:

> Aquellos hombros menudos y gentiles,
> aquellos largos brazos y livianas manos,
> pechos pequeños y caderas generosas.[8]

Obsérvese que el patrón de la belleza era muy distinto al de nuestra época, en que los «pechos pequeños» y las «caderas generosas» no están en absoluto de moda.

El sistema para evaluar los pechos que se estableció en la Edad Media seguiría siendo esencialmente el mismo durante el Renacimiento: debían ser pequeños, pálidos, redondos como manzanas, duros, firmes y separados.[9] En Italia, los jóvenes solían memorizar las partes del cuerpo femenino mediante los versos de Petrarca (1304-1374), cuando no eran ellos mismos los que escribían anatómicos poemas de amor. Un giro particularmente italiano respecto a los pechos les otorga movimiento mediante imaginativas metáforas en las que fluctúan, ondulan, se elevan y caen, como en la muy imitada descripción de Ariosto, en la que dos pechos «como manzanas, van y vienen como una ola».[10]

El escritor italiano Agnolo Firenzuola –autor de los *Discursos en torno a la belleza de las mujeres*, publicados en 1548– imaginó unos «pechos lozanos y saltarines, elevándose como si se negaran a permanecer eternamente oprimidos y frenados por la indumentaria, demos-

trando así su deseo de abandonar aquella cárcel».[11] Semejantes pechos son tratados como pequeñas tentaciones, con una «belleza tan encantadora que nuestros ojos se demorarán en ellos incluso contra nuestra voluntad».[12] En otro lugar, el autor profesa su irritación por las mujeres que se apartan de su estado natural y ocultan sus pechos. A una de esas mujeres llega a decirle que no proseguirá con su discurso si no retira el velo que ha colocado sobre su pecho. Esa mujer, y otras de las que intervienen en su obra, eran seres reales que él disimuló bajo nombres ficticios. Los *Discursos* de Firenzuola fueron tan sólo una obra más (si bien la más famosa) de las muchas que en el siglo XVI se dedicaron a la belleza de la mujer, las cuales hallaron entusiástica acogida en todas las cortes de Italia.

En la mundana corte pontificia de León X (1513-1521), Augustinus Niphus escribió *De pulchro et amore* (De la belleza y el amor) teniendo en su pensamiento a la célebre Juana de Aragón. En esta obra, Niphus desnudaba mentalmente a Juana y describía todas las partes de su cuerpo, entre las cuales, por supuesto, estaban los pechos, que imaginaba de tamaño medio, olorosos como una fruta madura. En el siglo XIX, un comentarista francés de esta obra se detuvo en este punto para recordarles a sus lectores que había cierto tipo de melocotón al que se conocía como «pecho de Venus».[13] Pero Niphus estaba pensando en otra clase de fruta, en una que se apartaba del convencional pecho en forma de manzana: a los pechos de Juana de Aragón los comparaba con una pera vuelta del revés, con la base presentando unas arrebatadoras curvas, que iban menguando hasta formar unos pequeños conos en la punta.

Ya fuera en la sede pontificia de Roma, en la famosa ciudad corrupta de Venecia, o en cualquiera de las numerosas cortes diseminadas por Italia, se veneraba a los pechos como parte de la nueva libertad sexual que caracterizaba al Renacimiento. Las mujeres de todas las clases sociales se volvieron osadas por lo que se refiere a desvelar sus cuerpos, y las prostitutas, sobre todo, deambulaban con los pechos más o menos al aire. En cuanto al comercio sexual, las mujeres se dividían en dos categorías principales: la prostituta corriente y la «honesta cortesana» *(cortigiana onesta),* la cual no se limitaba a conceder favores sexuales, sino que, al igual que la *geisha* japonesa, ofrecía también conversación y distracción. A las honestas cortesanas se las adiestraba en el canto y en la danza, se las enseñaba a escribir y a pintar, y eran capaces de ganar dinero «honradamente» en otros medios ajenos al propio comercio sexual. Las más famosas cortesanas venecianas fueron criaturas legendarias que rivalizaron con las damas pa-

23. Veronica Franco. Retrato anónimo hallado en una colección de ciento cinco acuarelas sobre indumentaria y escenas de la vida cotidiana en Italia (Venecia, 1575). La cortesana y escritora Veronica Franco exhibe los pechos perfectamente redondos, pequeños y altos que constituyeron el ideal durante el Renacimiento.

tricias en belleza, indumentaria y cualidades sociales, y al menos una de ellas –Veronica Franco– alcanzó la fama como escritora.

El salto que Veronica Franco hizo de la prostitución a la literatura habría sido notable en cualquier época y en cualquier lugar.[14] Había que ser una cortesana especialmente lista para tener éxito en el terreno literario, en donde las simples prostitutas nunca podrían aventurarse y tan sólo unas pocas damas de la nobleza habían logrado triunfar. Mediante sus dotes innatas en cuanto al léxico, sus decididos esfuerzos para cultivar sus conocimientos y la astuta utilización del patrocinio masculino, Veronica Franco consiguió participar de manera significativa en la vida intelectual de su época. Publicó un libro de versos y otro de correspondencia, y no perdió terreno frente a los numerosos escritores satíricos que envidiaban su éxito.

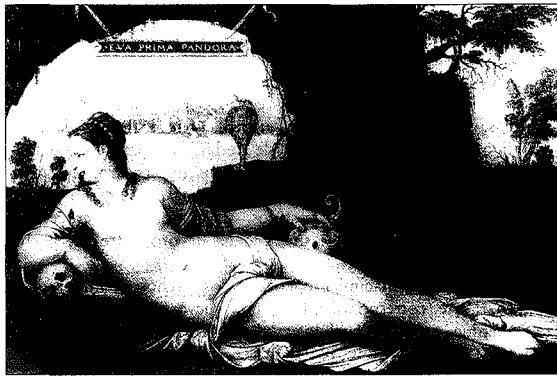
Característica de esos maliciosos ataques fue la observación típicamente masculina que hizo su principal enemigo, Maffio Venier: los pechos le colgaban tanto que con ellos hubiera podido remar en una góndola. El insulto de Venier no se podía aplicar a la joven Franco, a juzgar por los retratos de ella en su esplendor (figura 23). Pero, fuera

24 y 25. *La juventud* y *La vejez*, medallones en cera coloreada (Italia, siglo XVII). Estos relieves en cera son elegías del destino del pecho femenino. El primero retrata a una mujer a los dieciocho años; el segundo la muestra a los ochenta.

26. Cortesana veneciana (siglo XVI).
La cruz, embutida entre unos pechos desnudos, despertó críticas furibundas entre los ultrajados clérigos italianos y franceses.

cual fuera la posición de los pechos de Veronica Franco, es indudable que podía haber recurrido a los sostenes en forma de balcón que las venecianas solían utilizar dentro de los corpiños con el fin de realzar los pechos.[15]

Las cortesanas como Franco tenían todos los motivos del mundo para temer el momento en que los pechos empezaran a colgarles. Esto significaba el fin de su valor comercial. Dada la fijación del Renacimiento en la carne joven y su horror al declive vital, los artistas a menudo contraponían los encantos de los dieciocho años a los estragos de los ochenta (figuras 24 y 25). El contraste entre los pechos firmes de la juventud y las mamas colgantes de la vejez se convirtie-



27. Jean Cousin, *Eva Prima Pandora* (Francia, siglo XVI).
Eva, «la primera Pandora», con sus piernas y torso desproporcionadamente largos y sus pechos breves, se muestra muy apacible en su sencilla desnudez. Con la cabeza ladeada, esquiva la mirada del espectador, presumiblemente un varón, a quien invita a contemplar su carne totalmente al descubierto.

ron en el emblema de la ascensión y caída de la cortesana en el transcurso de su existencia.

La ciudad estado de Venecia toleró abiertamente a las cortesanas durante su periodo activo, dado que éstas constituían una fuente importante de ingresos a través de impuestos y multas. De hecho, en un intento por facilitar un desfogue sexual a los solteros y combatir el extendido «vicio» de la sodomía entre los homosexuales, se efectuaron numerosas concesiones a las cortesanas. Por ejemplo, se les permitió pasear desnudas de la cintura para arriba en el Ponte delle Tette (el puente de las Tetas), con el fin de exponer su mercancía y seducir a los transeúntes. Ese puente se hallaba en los alrededores del Castelleto, una zona de gran importancia para la prostitución. En realidad, según el historiador Guido Ruggiero, hacia el 1500 se aprobó una ley que ordenaba a las prostitutas que regresaran al Castelleto desde otros puntos de la ciudad y se les exigía que enseñaran los pechos. Las razones de esta ley eran que algunas prostitutas habían llegado a vestirse de hombres para atraer a la clientela homosexual.[16]

Para que sus pechos fueran más visibles, había cortesanas que se los maquillaban con los mismos colores luminosos que se ponían en la cara. En sus casas, a menudo se las veía asomadas a la ventana, enseñando los pechos y haciendo gestos amorosos con el fin de atraer a la clientela. Los pechos desnudos solían asociarse con las prostitutas, lo mismo que el velo amarillo que se les exigía llevar en público, y también la ausencia de perlas, tal como lo ordenaba la ley. Sin embargo, a pesar de los intentos por controlarles la indumentaria y las joyas, las cortesanas bien pagadas seguían haciendo alarde de sus espléndidos vestidos, así como de las cruces que colgaban provocativamente de una cadena de oro entre sus pechos (figura 26).

Fue durante el Renacimiento cuando los pechos desnudos emergieron en el arte, correspondiendo a «una nueva apreciación de la belleza femenina, según la cual los pechos *eran en cierto modo* parte del rostro».[17] Muchos de estos retratos en los que se enseñaba uno o ambos pechos pertenecían a cortesanas muy conocidas, lo cual no impedía que los colgaran entre otros retratos de reyes o de papas. Al verse elevadas de la simple condición de prostitutas hasta el reino alegórico de una «Flora» o de una «Venus», las cortesanas reclamaron entonces el honor debido a las diosas de la Antigüedad.[18] Con frecuencia, se lograba que un pecho desnudo diera la sensación de que se había salido accidentalmente del vestido de la cortesana a raíz de algún acontecimiento que la hubiera cogido por sorpresa. En los siglos futuros, esta convención artística se utilizaría una y otra vez para conseguir ciertos efectos eróticos.

En las artes plásticas de este periodo, la noción de la belleza femenina presentaba como forma ideal del cuerpo humano las estatuas griegas y romanas. El cuerpo de una mujer debía ser alargado, la cabeza pequeña, los pechos redondos y altos. Las Venus y Dianas, ya fueran en pintura o escultura, reclinadas o de pie, ensalzaban la figura femenina de pechos firmes y largas piernas. El cuadro de Jean Cousin (1490-h. 1560) *Eva Prima Pandora* proporciona un asombroso ejemplo de este ideal erotizado, y además revela la cara no tan oculta de las actitudes renacentistas hacia las mujeres seductoramente hermosas (figura 27). Aquí, lo mismo que en gran parte del arte erótico occidental, el desnudo femenino se presenta como una figura pasiva, un «objeto sexual» que corresponde más al deseo de «él» que al deseo de «ella». Sin embargo, a pesar de la pasividad del cuerpo femenino, en torno a él se mueven furtivamente algunos rasgos inquietantes. El brazo derecho de Eva se apoya sobre una calavera, a la vez que el

brazo izquierdo se estira para tocar una misteriosa vasija. Sobre su cabeza, el rótulo claramente escrito –donde está escrito: EVA PRIMA PANDORA– establece una similitud entre Eva y Pandora. A la primera se la considera responsable del primer acto de desobediencia contra los mandatos de Dios; la segunda, y según la mitología griega, entregó a su marido la caja fatal de la cual salieron el bien y el mal para dispersarse por el mundo. Eva y Pandora se nos presentan como unas peligrosas hermanas gemelas, cuya belleza sensual enmascara una siniestra verdad. Tales pinturas perpetuaron la idea judeocristiana de que las mujeres como Eva eran, en general, unas diabólicas seductoras.

Mientras los cuerpos de las mujeres pertenecientes a la elite se idealizaban en el arte y se engalanaban suntuosamente en la corte, los de las menos afortunadas se quemaban en la hoguera. El Renacimiento, con su brillante cultura, fue también la época en que tanto católicos como protestantes persiguieron enérgicamente la brujería, y la mayoría de los condenados a muerte por practicar la brujería –se estima que fueron entre sesenta mil y ciento cincuenta mil en un periodo de dos o tres siglos– eran mujeres. (Los hombres tan sólo representaron un veinte por ciento de los acusados por brujería, y un quince por ciento de los condenados a muerte.)

Un aspecto de la caza de brujas que está relacionado con el tema que nos ocupa fue la búsqueda de marcas o protuberancias «antinaturales» en el cuerpo, de las que se aseguraba que eran indicios de la práctica de la brujería. En Inglaterra y en Escocia, a menudo se creía que esa marca era una tetilla extra de la cual un trasgo o un diablo, al que se conocía como un «familiar», supuestamente había chupado la sangre de la bruja para nutrirse.[19] Era habitual escoger a un hombre para que registrara el cuerpo de la sospechosa en busca del «pezón de la bruja». Se suponía que este hombre era capaz de reconocer a una auténtica bruja si ella no demostraba sensación alguna cuando le pinchaba el supuesto pezón con una aguja. De este modo fueron muchas las mujeres inocentes que, paralizadas por el terror a este procedimiento, terminaron luego en la hoguera.[20]

Las actas de los procesos incluyen a menudo las declaraciones de estos pinchadores de brujas: en una ocasión, éstos encontraron un pezón tan «grande como el dedo meñique y largo como la mitad de un dedo», como si lo hubieran succionado recientemente; y en otra, los informadores observaron tres pezones en las partes privadas de la mujer, como los cuales no habían visto otros en su vida.[21] A menudo, este pezón se encontraba en las partes pudendas de la bruja, una

zona que sugería una forma desviada de erotismo, en la misma línea del «pezón de la bruja».

Incluso cuando el sexo no aparecía explícitamente entre los cargos, siempre se daba por supuesto que la bruja mantenía relaciones con el diablo y estaba involucrada en ciertas prácticas sexuales perversas. En el caso de Ana Bolena, la desgraciada esposa de Enrique VIII acusada de adulterio, se rumoreó que poseía un tercer pecho. Es posible que esta afirmación, que posteriormente se registraría en algunos libros de anomalías médicas, fuera tan sólo un intento para emponzoñar su nombre con el estigma de la brujería. Es posible que el «pezón de la bruja» fuera simplemente un lunar o una verruga, una peca o un grano, o incluso una tetilla suplementaria, algo que suele ocurrir aproximadamente en una de cada doscientas mujeres. Sin embargo, para las mentes impresionables éste era un pecho anormal, al servicio del diablo.

Los pechos de las brujas –reales o imaginarias– a menudo eran objeto de humillación y de tortura. Habitualmente las exponían para flagelaciones públicas y, en los casos más brutales, hasta mutilaciones. El caso de Anna Pappenheimer, miembro de una familia de parias enterradores y limpiadores de letrinas en la Baviera de 1600, proporciona uno de los ejemplos más escandalosos. Torturada hasta que confesó haber mantenido relaciones sexuales con el diablo y luego condenada por bruja, a ella y a tres miembros de su familia los quemaron en la hoguera. Además, antes de esta prueba final, a Anna le cercenaron los pechos, se los metieron en la boca, y luego en la boca de sus dos hijos. Esta fue «una repugnante parodia de su papel como madre y como mujer lactante».[22]

Aunque incluso se llegó a ejecutar a niñas por brujería, la mayoría de las brujas eran mujeres adultas, y muchas de ellas claramente ancianas. Las ilustraciones de brujas nos las muestran con las tetas colgando, como un símbolo de lo avanzado de su edad y de la pérdida de la fertilidad: malas por dentro y por fuera, por no mencionar la propensión que supuestamente tenían a lanzar conjuros para suprimir la fertilidad o la potencia sexual. Sin una criatura adherida a sus pechos, se consideraba a las brujas envidiosas de la progenie de mujeres más jóvenes y a menudo se las procesaba por hechizar a los niños. La edad era sin duda un importante factor para determinar si alguien era una bruja o no, además de su sexo y clase social. Según el cáustico comentario de la historiadora Margaret King, la caza de brujas en Europa fue el «equivalente de una guerra emprendida por los hombres (...) contra las mujeres», que en su mayor parte eran «pó-

bres, incultas, malhumoradas y viejas».[23] Esta era la otra cara del homenaje que la gran cultura rendía a la belleza erótica de la mujer.

En Francia, el culto a los pechos alcanzó cierto paroxismo verbal entre 1530 y 1550, iniciándose con el famoso poema de Clément Marot *Le beau tétin* («El hermoso pecho»). Este poema, compuesto en el invierno de 1535-1536, fue en gran medida el responsable de la moda de un determinado tipo de poesía, el «blasón», que celebraba cada una de las partes del cuerpo femenino: ojos, cejas, nariz, orejas, lengua, pelo, pecho, estómago, ombligo, nalgas, manos, muslos, rodillas, pies, y en especial los senos. Pícaramente, Marot describió de esta manera el pecho perfecto:

> Mi pequeña bola de marfil
> en medio de la cual se sujeta
> un fresón o una cereza.
> (...)
> Al verte a muchos les provoca
> un fuerte deseo de poseerte
> y probarte entre sus manos.
> Pero es preciso contenerse
> y no acercarse, ¡aunque le pese!,
> pues otro antojo le vendría.
> (...)
> Con derecho se dirá feliz
> aquel que de leche te llene,
> haciendo de un pecho de doncella
> pecho de mujer completa y bella.[24]

Aunque se centre en el pecho femenino, el poema nunca plantea preguntas acerca de los sentimientos de quien se halla detrás del pecho. Tan sólo nos habla de los efectos que la visión del pecho produce en el espectador varón. Un pecho hermoso no sólo es un estímulo para sus deseos, sino una fuente de orgullo masculino, dado que es su semilla la que preñará a la mujer y la transformará en una criatura productora de leche: de este modo, un pecho permite al poeta perderse en el éxtasis de la palabra y expresar sin inhibiciones la potente fantasía de poner en funcionamiento el proceso de la producción lechera. No obstante, independientemente de los motivos machistas que encontremos en el poema, resulta difícil no apreciarlo aunque sólo sea por su gracia y su ingenio.

Este tipo de poesía presentaba el lado amable del erotismo rena-

centista. Sin embargo, tal como sucedía en la *Eva Prima Pandora,* de Cousin, había también una corriente subterránea de misoginia, la cual salía a la superficie con la práctica del «antiblasón», género que diseccionaba la anatomía femenina con una violencia semejante a la mutilación. Su objetivo consistía en satirizar las palabras lisonjeras de los poetas de la corte y afear lo más cruelmente posible cada una de las partes del cuerpo de la mujer. En su «Antiblasón del pecho», Marot transformaría el pecho femenino en un objeto digno de aversión:

> Pecho, que tan sólo eres pellejo,
> pecho plano, pecho pendular,
> (...)
> Pecho de punta grande, negra y fea,
> parecida a la de un embudo,
> (...)
> Pecho para amamantar en el infierno
> a los hijos de Lucifer.
> (...)
> Apártate pecho enorme, puntiagudo y feo,
> que con tu sudor transpiras aromas
> de almizcle y demás perfumes,
> y cien mil difuntos provocas.[25]

Mientras el «blasón» honraba el cuerpo femenino, el «antiblasón» se nutría de los sentimientos más negativos que los hombres sienten respecto a la «diferencia» esencial de las mujeres. Los hombres proyectaban en el cuerpo de la mujer no sólo sus deseos eróticos, sino también temor a la vejez, al deterioro físico y a la muerte. El «antiblasón» dio a los hombres la oportunidad de expresar, a través de los pechos, los muslos, las rodillas, los pies, el vientre, el corazón y los genitales de la mujer, las propias angustias inconscientes respecto a la muerte. Era mucho mejor desmembrar y escarnecer el cuerpo femenino que examinar la fealdad y la descomposición de su propia anatomía.

Como en el caso de Marot, de la pluma o la pintura de una misma persona podía surgir el elogio galante y la maliciosa sátira. El escritor y físico alemán Cornelius Agrippa (1486-1535), famoso por sus elevados escritos filosóficos y por sus cultas opiniones sobre la brujería (que le valieron la excomunión), compuso ambos tipos de poesía. En sus alabanzas al sexo femenino *(De praecellentia feminei sexus),* hizo un inventario de las perfecciones femeninas desde la ca-

beza a los pies, incluyendo sus preferencias personales por un seno generoso con pechos equilibrados. A juzgar por la literatura y el arte establecidos en Alemania, los alemanes no sentían tanta preferencia por los pechos pequeños como los franceses o los italianos. En una obra posterior *(De incertitudine et vanitate scientiarum),* Agrippa dedicó un capítulo especialmente cruel a las imperfecciones físicas de las mujeres.

Todas estas obras del arte y de la literatura, tanto halagadoras como satíricas, fueron creaciones exclusivamente masculinas. Cuando examinamos a las pocas poetisas cuya obra ha sobrevivido a su época, encontramos una sensibilidad muy distinta, si bien con una obsesión similar respecto al amor erótico. Pernette du Guillet y Louise Labé, dos escritoras de Lyon en la época de mayor popularidad de la poesía del «*blasón*», presentan de manera distinta una estética femenina del deseo. Para Du Guillet, la forma más elevada del amor era el platónico, un anhelo de belleza que se transmite a través del amado. Como alumna y musa del neoplatónico Maurice Scève –cuya popularidad se debió en parte a sus hábiles poemas «La garganta» y «La mirada»–, escribió sobre sus luchas por liberar mente y espíritu de la cárcel del cuerpo. El cuerpo le impedía ver con claridad y actuar juiciosamente (Epigrama XI). Y expresaba su desconcierto frente a aquella fuerza irresistible: «Arrebatado el cuerpo, el alma más se asombra» (Epigrama XII). Luego desea curarse del infortunio de amar, como si de una terrible enfermedad se tratara (Canción III).

Sin embargo, de vez en cuando Pernette du Guillet era consciente del poder que ella ejercía en el diálogo con el amor. En un poema se imaginaba desnuda junto a un arroyo, cerca del cual estaba su enamorado (Elegía II). Con el cuerpo colocado como una trampa, ella le atraía hacia donde estaba, utilizando las notas de su laúd: permitía que *él* se acercara, pero, si intentaba tocarla, le lanzaba agua a los ojos y le obligaba a escuchar su canción. De esta manera, ella se convertía en algo más que en el objeto pasivo de la mirada de él: de hecho, en su igual en el trayecto de ambos hacia la perfección espiritual.[26]

La otra famosa poetisa de Lyon, Louise Labé (1524-1565), no tuvo dificultades en hablar del deseo corporal. En su poesía, la voz del cuerpo es franca, violenta incluso: «Yo vivo, yo muero. Me quemo y me anego».[27] Quejándose del silencio de su antiguo amante, anhela reconfortarse en su pecho (Soneto XIII), o estrecharle una vez más contra su «tierno pecho» (Soneto IX).

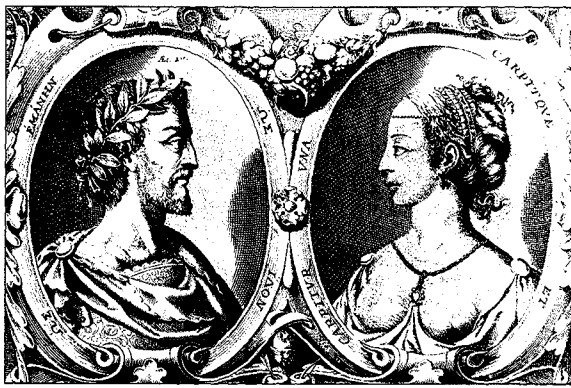
Desde que por vez primera el amor cruel
emponzoñó mi pecho con su fuego,
me abraso siempre con su furor divino
que mi corazón no abandona ni un momento.[28]

Pecho, corazón, siempre víctimas del Amor: emponzoñados, inflamados, torturados. No hay alivio para el dolor localizado en el pecho e intensificado por su relación con los placeres del pasado. Esta es la realidad interna del pecho tal como la experimentó esa mujer en particular. Incluso teniendo en cuenta los convencionalismos literarios que exigían a los poetas –tanto varones como hembras– que sufrieran y gimieran por sus amados, la imaginería de Labé respecto al pecho femenino difiere significativamente de los conceptos marmóreos elaborados por los hombres del Renacimiento.

El poeta francés más famoso de ese periodo, Pierre de Ronsard (1524-1585), fue sin duda un hombre preocupado por el pecho femenino. En el extenso ciclo de poemas amorosos dedicados a Cassandre menciona una y otra vez su «hermoso pecho», sus «virginales protuberancias», sus «prados de leche», su «seno generoso», su «pecho excesivamente casto», sus «colinas de leche», sus «senos de alabastro», su «pecho de marfil», etcétera, etcétera. Nos confiesa que si al menos pudiera «palparle los pechos» consideraría su aciago destino más afortunado que el de los reyes. En ocasiones, su mano se niega a obedecer las órdenes del cerebro: «Mi mano, a mi pesar, algunas veces, / del amor casto se salta las leyes / buscando en vuestro pecho aquello que me abrasa».[29] Sin embargo, incluso el placer de acariciarle el pecho no es suficiente, dado que conduce a una necesidad manifiestamente mayor, que su amada no está dispuesta a satisfacer:

¡Ojalá no hubiera querido Dios que yo probara
con tanto ardor el pecho de mi amiga!
(...)
¿Quién hubiera pensado que el cruel destino
encerrara bajo un pecho tan hermoso
un fuego tan intenso que me hiciera su víctima?[30]

Se podría argumentar que Ronsard había heredado de los poetas franceses e italianos que le habían precedido muchas de sus metáforas acerca del pecho. En más de una ocasión, y siguiendo la tradición de Petrarca, contempla la dicha de verse transformado en pulga a fin de poder morder el pecho de su amada. En otra parte, al esti-



28. Ronsard y Cassandre, portada de *Les amours* (1552).
Ronsard, coronado y vestido como un poeta romano, contempla al otro lado de la página la imagen de su musa, Cassandre. Los convencionalismos de la época eran tales, que permitían que Ronsard, un clérigo tonsurado, proclamara sus tormentos eróticos por la hermosa Cassandre, e incluso que ella exhibiera sus pechos desnudos en la cubierta de su libro.

lo de Ariosto, imagina el pecho femenino como un paraíso terrenal, donde «dos flujos de leche» van y vienen como las mareas del océano (Soneto CLXXXVII).

Sin embargo, el objeto de la imaginería de Ronsard era algo más que una ficción poética. Cassandre era una criatura real, la hija de un banquero florentino al servicio del rey de Francia, y su realidad sensual obraba maravillas en la imaginación amorosa del joven Ronsard. Incapacitado para pedirla en matrimonio, debido a su posición como clérigo religioso, el poeta se dedicó a escribir entre 1546 y 1552 su primera serie de poemas de amor, recopilados bajo el título de *Les amours*. Dos medallones adornaban la portada: en uno estaba Ronsard, el poeta, coronado con hojas de laurel, y en el otro estaba Cassandre, con los pechos desnudos (figura 28). Aunque es improbable que fuera la propia Cassandre quien posara desnuda para esta ilustración, se supone que es un retrato de ella a la edad de veinte años, cuando aún estaba en su lozanía.

29. *Diana de Poitiers,* escuela de Fontainebleau (siglo XVI).
Diana de Poitiers, la amante de Enrique II, fue la mujer francesa que más honores recibió en su tiempo. Aquí aparece apoyada sobre un ciervo, el cuerpo reclinado destaca contra un fondo bucólico, y los pechos, pequeños y cónicos, quedan enmarcados entre unos lánguidos brazos y los bucles del cabello.

Mientras Ronsard sufría su obsesivo amor por Cassandre, muchos otros poetas y pintores franceses de la corte de Enrique II (1519-1559) hallaban su musa en la persona de la amante del rey: Diana de Poitiers (1499-1566). La historia de esta mujer refleja –incluso más que la de Agnès Sorel, un siglo antes– una combinación de sexo, arte y política elevada casi a niveles mitológicos. Ya en su época, e incluso varias generaciones después, a Diana de Poitiers se la trató como una personificación en carne y hueso de la diosa Diana. Fueron su cara, sus pechos, sus piernas los que sirvieron de modelo para la diosa en innumerables cuadros, dibujos, grabados, estatuas, bronces y esmaltes.[31]

Metamorfoseada en la diosa de la caza, la pintaron y esculpieron con el arco y la flecha en la mano, o con un ciervo a su lado (fi-

gura 29). Al analizar la abundancia de obras que supuestamente se basaron en su rostro y en su figura, su biógrafo Philippe Erlanger asegura que ella estableció un tipo ideal con su frente despejada, la nariz y labios finos, y «pechos altos y pujantes», aunque sólo a un puñado de estas obras se las podría considerar como una fiel plasmación de Diana.[32] El apego que Enrique II manifestaba públicamente por su amante –una mujer veinte años mayor que él– sirvió de inspiración para tantas obras plásticas y literarias, aparte de los chismorreos de la época o las necedades póstumas, que todavía resulta difícil diferenciar entre los hechos históricos de su relación y la leyenda que estos mismos crearon.

Hay que señalar que, según el decir general, Diana fue una notable belleza, una mujer muy inteligente, dotada de una gran elegancia y buen gusto. Casada a los quince años con el gran senescal Louis de Brézé, un hombre cuarenta años mayor que ella, se convirtió en una especie de adorno para la corte de Francisco I (que reinó entre 1515 y 1547), aunque sin adoptar sus libertades sexuales. No había nada en su conducta irreprochable que predijera su posterior dedicación como amante del rey, a no ser que se tenga en cuenta que su marido era el nieto de... ¡Carlos VII y Agnès Sorel! En tal caso, el modelo de poder ejercido mediante el sexo podría contemplarse como una parte de la herencia que Diana de Poitiers recibiera de su marido.

Después de la muerte de su esposo, la joven viuda de treinta y un años estuvo a la altura de su belleza legendaria, cuando, según se cuenta, cautivó al joven príncipe Enrique, entonces a punto de entrar en la adolescencia. Diana se convirtió en la gran amante indiscutible de Enrique cuando éste alcanzó la mayoría de edad, a pesar del matrimonio del príncipe con Catalina de Médicis –quien le dio diez hijos en trece años–, y de alguna que otra incursión en otros lechos. Enrique asumió abiertamente la actitud de un amante caballeroso hacia la viuda del gran senescal, llevó los colores de ella –blanco y negro– en las justas y los torneos, y amparó a los poetas y pintores que inmortalizaron sus encantos. Mediante los favores del rey, Diana consiguió numerosos títulos de prestigio, una fortuna colosal y algunas destacadas propiedades: entre las cuales estaba Chenonceaux, que transformó en lo que muchos consideran el castillo más elegante de Francia. Su fama, riqueza e influencia alcanzarían unos niveles sin precedentes.

La lista de encantos de Diana de Poitiers incluía atributos mucho más significativos que sus pechos, aunque, como ya hemos visto, éstos se correspondían con el ideal de la época. Existen pocas dudas res-

pecto a la seducción que ejercían sobre Enrique II. Una carta que describe el comportamiento del rey con su amante en semiprivado, dice de él que «de vez en cuando le acariciaba los pechos y la miraba atentamente, como un hombre sorprendido ante sus propios sentimientos».[33]

La copa privada de Enrique II se modeló con la forma de uno de los pechos de ella, una costumbre que el cronista Brantôme rastreó (a través de Plinio) hasta Helena de Troya. La tradición griega invocaba al pecho de Helena como el molde para la primera copa de vino. Con el estilo irreverente –por no decir licencioso– que le caracterizó, Brantôme se burla de las mujeres cuyos «pechos enormes y feos» contribuirían a crear copas mucho menos atractivas: «Nos veríamos obligados a entregar al forjador una cantidad superior de oro, y luego todos nuestros gastos se quedarían tan sólo en burlas y escarnio».[34] En la descripción que Brantôme hizo de las partes femeninas, nos ofreció un «antiblasón» en prosa, describiendo mediante las formas más repulsivas los pechos, las piernas, e incluso el vello púbico y la vulva de la mujer. Para citar un ejemplo, aseguraba que hay mujeres «en las que las protuberancias de los pechos se parecen enormemente a una pera podrida».[35] A finales del Renacimiento, la tradición del insulto misógino seguía viva y coleante en manos de Brantôme.

Para evitar tener unos «pechos grandes y feos», las francesas recurrían a una gran variedad de prácticas. A finales del siglo XV, Leonor, la favorita de Carlos VIII (1470-1498), cuidaba de la belleza de los pechos mediante la aplicación de agua de adormidera, en una infusión hecha con hiedra, esencia de rosas y alcanfor.[36] Se rumoreaba que Diana de Poitiers utilizaba ciertos enjuagues que se hacían con polvo de oro y agua de lluvia o leche de cerda.[37] Lo cierto es que no escaseaba la imaginación en la producción de lociones, bálsamos, ungüentos, polvos, pomadas y cremas que los farmacéuticos fabricaban, y que los vendedores ambulantes comercializaban.

Si tenemos que creer algunos de los manuales de belleza que se publicaron durante los siglos XVI y XVII, las recetas para el cuidado de la piel podían tener cualquier cosa, desde perlas trituradas, manteca de cerdo, excrementos de paloma y ojos de sapo. Había ciertos productos a los que se consideraba especialmente efectivos para mantener los pechos pequeños y firmes. Jean Liebault, autor de *Trois livres pour l'embellissement du corps humain* («Tres libros para el embellecimiento del cuerpo humano, 1582), aconsejaba el siguiente tratamiento: «La que tenga pechos pequeños y firmes los mantendrá de esta manera si machaca semillas de comino con agua hasta formar una

pulpa, que aplicará sobre sus pechos, luego los vendará apretadamente con una tela impregnada con agua y vinagre. (...) Al cabo de tres días se lo quitará todo y en su lugar pondrá un bulbo de azucena machacado y mezclado con vinagre, que volverá a vendarse apretadamente, y lo dejará así otros tres días».[38]

Esta obsesión de las clases altas por su apariencia estaba relacionada con el nuevo culto al baño y al tocador. Las bañeras ovaladas hicieron su primera aparición en Francia durante el reinado de Francisco I, en sustitución de los baños públicos y de las tinas redondas de los siglos anteriores, al menos para la elite más selecta. De todos modos, no debemos hacernos ilusiones respecto a la limpieza. Sumergirse por completo en agua era algo que se consideraba peligroso, dado que se creía que de esta manera se abrían los poros a sustancias nocivas. La limpieza se llevaba a cabo mediante el cambio frecuente de las sábanas y de la ropa interior, que actuaban como esponjas para quitar la suciedad.[39] Lo más probable era que la utilización de perfumes fuera más corriente que la del jabón.

Lo importante era la ilusión de limpieza, y el efecto radiante que proporcionaba la cosmética. Un nuevo tipo de pintura muestra a las mujeres en la intimidad del tocador, con la bañera visible en una alcoba contigua, y los objetos de su aseo expuestos de manera destacada: espejos con motivos eróticos, perfumes y cremas de belleza, collares de perlas y sortijas con piedras preciosas. Al personaje femenino se le solía representar acicalándose, parcial o completamente desnudo, con los pechos al aire, o visibles a través de una gasa transparente.[40]

A fin de evitar el alargamiento o la desfiguración de los pechos, muchas madres de la aristocracia renacentista decidieron no amamantar a sus hijos. Las mujeres ricas de Francia e Italia habían utilizado a las nodrizas desde finales de la Edad Media, cuando se las solía llevar a la casa del lactante. Pero durante el Renacimiento se incrementó la práctica habitual –excepto en el caso de las familias muy ricas– de enviar a sus criaturas al campo por un periodo que iba entre los dieciocho y los veinticuatro meses. Resulta difícil determinar si esto constituyó una forma de negligencia, dado que ignoramos con qué frecuencia se visitaba al pequeño, si es que se le iba a ver. Para las madres pobres, pagar a una nodriza no constituía una opción; por toda Europa, la mayoría de las mujeres adultas probablemente amamantaban a más de una criatura a la vez: la suya propia y la que tenían a su cuidado.[41] Teniendo en cuenta los efectos anticonceptivos de la lactancia, es posible que esa prolongación del tiempo dedicado

a amamantar constituyera una especie de control de natalidad entre las masas de la Europa preindustrial.

Por el contrario, la lactancia no se estimulaba en las familias de clase alta, donde la descendencia suponía otra forma de riqueza. Los hijos se deseaban como herederos de los títulos, la fortuna y las propiedades de la familia; las hijas se valoraban por las alianzas que algún día propiciarían a través del matrimonio. Por otra parte, en una época en que la mortalidad infantil era muy elevada –no era nada extraño que una familia perdiera a la mitad de sus hijos–, se esperaba que las mujeres adineradas dieran a luz cuantos más hijos mejor, con el fin de asegurar la supervivencia de un heredero.

Era frecuente que los maridos prefirieran la contratación de una nodriza, pues se creía que las parejas debían abstenerse de mantener relaciones sexuales mientras la madre estuviera amamantando. Muchos pensaban que la leche materna era una variante de la sangre vaginal, transformada en leche al pasar por el vientre materno hasta los pechos, y que la excitación de las relaciones sexuales podía tener como consecuencia que el suministro de leche se interrumpiera, que la leche cuajara, o incluso que matara algún feto que se hubiera concebido entretanto. En cuanto a la estética de amamantar a una criatura, a muchos maridos no les gustaba la imagen de su esposa con un hijo agarrado del pecho. La lactancia, una loable ocupación para las antiguas diosas y la Virgen María, no se consideraba tan atractiva cuando la practicaban las damas de la aristocracia. De esta manera, muchas mujeres de las clases altas, subordinadas al ideal erotizado de un pecho juvenil, se veían obligadas a confiar a sus hijos a una nodriza.

Médicos, humanistas, curas, predicadores y demás moralistas de toda Europa condenaron la costumbre de enviar a los recién nacidos al campo con sus nodrizas. Y durante el Renacimiento surgió gran cantidad de literatura que afirmaba que el deber de una madre era amamantar a sus hijos, y que la utilización de las nodrizas era una arriesgada sustitución de la madre biológica. Thomas Phaer, cuya obra *Boke of Children* («El libro de los niños», 1545) fue el primer tratado original sobre las enfermedades infantiles en Inglaterra, aconsejaba a una mujer que «es acorde con la naturaleza, de modo que es también necesario y propio que la madre amamante a sus hijos».[42] Algunos jueces de la moral fueron incluso tan lejos como tachar de pecado la negativa a dar el pecho a los hijos, sobre todo en países como Alemania e Inglaterra, donde los reformadores protestantes exigían una moral más estricta.

Otros, como el cirujano francés Ambroise Paré (1509-1590), con-

fiaban en estimular la lactancia mediante la descripción de los placeres físicos y emocionales que la madre podía conseguir con esta práctica. De hecho, en concordancia con la aceptación de lo erótico en el Renacimiento, Paré describía la lactancia como un acto sexualmente agradable tanto para la madre como para la criatura, como se desprende de este fragmento: «Existe una relación invisible entre los pechos y el vientre; al experimentar cosquillas en el pecho, el vientre se excita y nota una sensación agradable, pues la pequeña punta del pecho es muy sensible debido a los nervios que hay en ella». Esta agradable sensación se interpretaba como un estímulo «para que la mujer ofrezca y presente de buen grado los pechos al niño, quien los cosquilleará dulcemente con la lengua y los labios, con lo cual la mujer obtendrá un gran placer, sobre todo cuando su leche sea abundante».[43]

El lenguaje médico de Paré no anda muy alejado del de los poetas, y el contenido es sorprendentemente próximo al pensamiento de los freudianos del siglo XX, que destacan el aspecto erótico de la lactancia, sobre todo para el niño. Las mujeres que habían experimentado los placeres sexuales de la lactancia se mostrarían más reacias a hablar de estas sensaciones hasta épocas recientes.

Atrapadas entre los médicos que les ordenaban que amamantaran a su hijos, y sus esposos que les ordenaban lo contrario, muchas madres francesas de clase alta renunciaron a dar el pecho a su progenie durante el Renacimiento. En un siglo en que el potencial erótico del pecho empezaba a oscurecer su función materna, eran muchas las damas que no querían dedicarse exclusivamente a sus hijos, a expensas de sus relaciones con el esposo..., por no mencionar a sus posibles amantes.

En la sociedad renacentista había dos clases de pechos: los compactos de la aristocracia, para deleite del hombre, y los repletos de leche de las clases bajas, propiedad de las mujeres que amamantaban a sus hijos y a los de sus ricos señores. Un retrato de Gabrielle d'Estrées, la favorita de Enrique IV (que reinó entre 1572 y 1610), muestra expresivamente esta jerarquía (figura 30). Gabrielle sería la última de las amantes reales que contribuiría con su desnudez a la galería de «despampanantes modelos» de alcurnia.

Al igual que Diana de Poitiers, Gabrielle d'Estrées fue famosa por su belleza y por el dominio que ejerció sobre el rey. Como ella, también consiguió una fortuna colosal y ejerció un gran poder político. Pero aquí concluyen las comparaciones. Diana, veinte años mayor que Enrique II, fue entronizada por la imaginación popular al rango de

30. Gabrielle d'Estrées en su baño (comienzos del siglo XVII).
Gabrielle d'Estrées, la amante de Enrique IV, exhibe sus pechos «sin usar». Al fondo, una nodriza ofrece un pecho grande y redondo a una criatura envuelta en pañales: uno de los tres hijos nacidos de la relación de Gabrielle con el rey.

semidiosa. Gabrielle, veinte años más joven que Enrique IV, fue odiada por el populacho, que la consideraba poco más que una ramera de clase alta. De hecho, a Gabrielle se le aplicó con tanta frecuencia la palabra *putain* (prostituta), que se convirtió en una especie de palabra clave para nombrarla en las canciones y los romances populares.[44]

Por supuesto, algunas diferencias de carácter explican en parte los distintos tratamientos que se otorgaron a estas dos mujeres. Diana había vivido «virtuosamente» durante más de treinta años antes de dedicarse en exclusiva al rey. Gabrielle, en cambio, había tenido como mínimo ya dos amantes antes de que Enrique IV posara sus ojos en ella, a sus diecisiete años. A pesar de la repugnancia inicial que sintiera por aquel «viejo» galán de treinta y siete años, algunas amistades influyentes la convencieron para que se sometiera a las proposiciones del rey. Esta sería una relación comercial que iba a hacerla fabulosamente rica, en una época en que la mayoría de los franceses sufrían las consecuencias de la devastación que provocaban las guerras religiosas entre católicos y protestantes. Un motivo más –y no el más insignificante– para que la odiaran tanto: por mucho que hubiera dado al rey los hijos que éste no había tenido de su matrimonio con Margarita de Valois, de la que estaba oficialmente separado; por mucho que Gabrielle hubiera puesto a sus hijos los nombres de César y Alejandro, con la esperanza de que algún día pudieran suceder a su padre.

Justo cuando parecía posible que Enrique IV, imitando al rey inglés Enrique VIII, siguiera los mandatos de su corazón e instalara en el trono a su amante, ésta murió de parto, a los veintiséis años. Su muerte se vio en gran medida como un castigo divino, cuya intención era liberar al rey de sus garras de adúltera. El rey quedó desolado. Se le veía llorar junto a sus hijos, vestido de negro en la corte cuando no era costumbre que los reyes de Francia llevaran luto ni siquiera por sus esposas. Sin embargo, al cabo de unos meses, Enrique IV tomaría como nueva amante a una joven de quince años: Henriette d'Entrague.

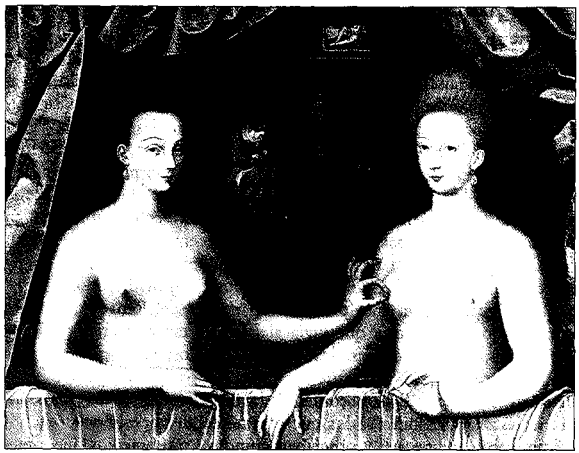
La llegada de una nueva favorita después de que hubiera transcurrido tan poco tiempo desde el fallecimiento de Gabrielle hizo que algunos críticos de arte interpretaran de manera distinta el famoso cuadro en el que Gabrielle d'Estrées aparece desnuda de cintura para arriba, mientras una de sus hermanas le pellizca un pezón (figura 31). Según esa nueva interpretación, la figura rubia de la derecha sería efectivamente Gabrielle d'Estrées, pero la mujer de cabello castaño de la

izquierda no sería otra que Henriette d'Entragues,[45] quien pellizca el pezón de Gabrielle como un gesto simbólico de su relevo en el lecho real. La nueva amante se apodera del pezón del deseo de su predecesora, como si se tratara de una insignia erótica. Pero la sortija que Gabrielle sostiene en la mano izquierda no pasaría a manos de la otra. Dieciocho meses después del inesperado fallecimiento de Gabrielle, en el otoño de 1600, el rey se casaría con María de Médicis, marcando así un final para el siglo en que tantos artistas se habían obsesionado con los pechos femeninos.

Podría decirse con toda certeza que tanto en Francia como en Italia el Renacimiento hizo de la mujer desnuda, y en especial de sus pechos, el núcleo central de un erotismo culto. Los cuadros de mujeres desnudas –solas o acompañadas, al aire libre o en su tocador– constituían un estímulo para la lubricidad del hombre. A veces, como en las distintas versiones del cuadro de Tiziano *Venus del organista,* un hombre observa sin ambigüedades las partes íntimas de una mujer desnuda, como si ella se exhibiera para la venta.[46] Cuando se retrataba a los hombres y a las mujeres amorosamente juntos, era frecuente que ella posara en cierto estado de desnudez, mientras él permanecía completamente vestido, a menudo con una mano sobre el pecho de ella. El significado del pecho en la cultura renacentista fue inequívocamente erótico.

Mientras el noventa por ciento de las mujeres europeas funcionaban como proveedoras de leche, el otro diez por ciento mimaba sus pechos y los reservaba para su pareja. No hace falta señalar que esa pareja solía ser un varón, aunque había mujeres, como siempre las hubo, que preferían hacer el amor con personas de su mismo sexo. El amor lésbico no era en absoluto desconocido en las sociedades medievales o renacentistas, aunque su realidad se ocultara en conventos, castillos o casas de campo, lo más lejos posible de las miradas de los vecinos fisgones o de los curas dispuestos a demonizar. Un extraño poema, que una monja escribió a su enamorada, nos proporciona una visión única del amor lésbico en la Europa premoderna: «Al recordar los besos que me diste, y con qué tiernas palabras mis pequeños pechos acariciabas, quisiera morir porque ya no puedo verte. (...) Sabrás que ya no consigo soportar tu ausencia. Adiós, y acuérdate de mí».[47] Es este tipo de sincera corporalidad, con referencias específicas al placer de los pechos, lo que no hemos encontrado en otras escritoras.

Oficialmente, el sexo entre mujeres era un pecado «contra natura»; en la práctica, sin embargo, tales actos entre mujeres raramente



31. Gabrielle d'Estrées con una de sus hermanas, escuela de Fontainebleau (finales del siglo XVI).
El rasgo más sorprendente de esta pintura es la mano de la mujer de cabello oscuro sobre el pecho de la mujer rubia. La que pellizca el pezón de Gabrielle d'Estrées, ¿es su hermana Julienne o Henriette d'Entragues, la joven que sustituyó a Gabrielle como amante de Enrique IV?

se castigaban por sí solos, y mucho menos que la homosexualidad entre los hombres.[48] La historiadora Judith Brown, que descubrió el caso de la monja italiana a quien las autoridades eclesiásticas procesaron por sus «actos indecorosos», encontró sólo un puñado de casos similares en toda la Europa del Renacimiento, mientras que los procesos por homosexualidad masculina podían contarse a centenares, si no a miles.[49] Sin duda parte de la conmoción que provocó el retrato de Gabrielle d'Estrées y de su compañera de baño, independientemente de cuál fuera la intención simbólica del artista, se debió al hecho de que se mostrara a dos mujeres en una actitud oficialmente reservada a los hombres o a los niños pequeños. En una cultura que ensalzaba la yuxtaposición del pecho y el recién nacido y aprobaba la mano del hombre sobre el pecho femenino, el

retrato de una mujer acariciando el pecho de otra era, como mínimo, subversivo.

En la pintura del siglo XVI, gran parte de los pechos femeninos se ven extraordinariamente similares, como si una misma modelo delgada hubiera posado para todas las pinturas de Francia, mientras su hermana de pechos generosos hubiera posado para las de Italia. Eran pocas las mujeres –con la excepción de las nodrizas, las campesinas y las brujas– a las que se retrataba con pechos enormes y colgantes. Era como si los pechos ideales fueran ligeros, ajenos a las leyes de la gravedad. Las mujeres de carne y hueso, con pechos normales en forma de peras, sandías o berenjenas, probablemente experimentarían la misma sensación de descontento que hoy en día sienten las mujeres corpulentas al enfrentarse al culto a los cuerpos delgados.

Sin embargo, para gran parte de las mujeres del Renacimiento –es decir, la amplia mayoría que vivía alejada del entorno aristocrático–, sus pechos tenían unos significados más prácticos: había que cubrirlos para preservarlos del frío y de las miradas hostiles o rapaces; había que tenerlos a punto para contentar las necesidades de sus hijos, así como las de otros niños a los que amamantaran por carencias económicas; había que tratar sus abscesos y tumores con remedios que a menudo contenían más superstición que medicamentos; y luego, si eran afortunadas, podían obtener algún placer mediante las caricias de un amante.

La erotización del pecho en el Renacimiento francés e italiano estuvo vinculado a la producción de poetas, pintores y escultores bajo el mecenazgo de reyes, duques, príncipes, y de las favoritas reales. Al otro lado del canal, en la Inglaterra isabelina (que abarcó de 1550 a 1603), hay una ausencia de pechos femeninos en las artes plásticas, aunque no en boca de los poetas. La exhibición visual de la carne, que tanto se había prodigado entre la elite católica, se hacía con mucho mayor recelo en los círculos protestantes, sobre todo entre los puritanos que intentaban combatir la franca carnalidad que había disfrutado el padre de Isabel I, Enrique VIII. Ya desde los primeros años del reinado de Isabel I, presionaron para implantar una moda austera en el vestir y una casta conducta sexual. El protestantismo, más moderado que entusiasta, triunfaría bajo el reinado de Isabel, la más querida entre sus reyes, a pesar de su desventaja inicial al ser la heredera femenina del desdichado matrimonio de Enrique VIII con Ana Bolena.

Cuando en 1558 Isabel subió al trono, a la edad de veinticinco años, era una mujer pelirroja, alta, delgada y huesuda. Reacia a convertir a su corte en un escaparate para la belleza femenina que no fuera la suya, se rodeó mayormente de hombres, y las indispensables damas de honor fueron en gran medida un telón de fondo para su refulgente reina. Durante la infancia y la juventud, Isabel había conocido la adversidad, en la que había que incluir la pérdida de su madre en el cadalso del verdugo así como la experiencia de su propio encarcelamiento. Sin embargo, también aprendería una lección crucial de la enorme celebridad de Diana de Poitiers. La nueva reina de Inglaterra quería evitar a toda costa el papel a tres bandas que Diana había compartido con Enrique II y Catalina de Médicis, así como cualquier tipo de papel compartido. En el firmamento de Inglaterra habría una sola estrella, la cual brillaría como reina, rey y amante a la vez.

Para tal efecto, la soberana proyectó una imagen andrógina. Un exceso de feminidad habría socavado su autoridad, y un exceso de masculinidad la habría hecho parecer un monstruo. Isabel sabía cómo obtener el mayor provecho tanto de sus cualidades femeninas como de las masculinas, como se desprende del discurso –tan a menudo citado– que pronunció a sus tropas en Tilbury, después de la derrota de la Armada Invencible: «Sé que tengo el cuerpo de una débil y frágil mujer, pero tengo el corazón y las agallas de un rey». Subrayaba la debilidad femenina con el fin de hacer más notable su fortaleza masculina, trazando el modelo para esa línea de «damas de hierro» que recientemente encarnara Margaret Thatcher, cuyo papel consiste en mantener un férreo control tanto de la debilidad «femenina» como de la rebeldía «masculina».[50]

Durante la mayor parte del reinado de Isabel I, el cuerpo de la «débil y frágil mujer» se ocultaba debajo de una indumentaria gruesa y recargada, que le comprimía el pecho y dejaba al descubierto tan sólo las manos y el rostro. Así es tal como aparece en la mayoría de los retratos, cuyo propósito consistía en presentar una imagen de soberana magnificencia (figura 32). En los pocos cuadros donde se le ve el cuello y el escote, éstos tienen una apariencia plana, como sugiriendo un icono rígido y formal, en vez de una mujer de carne y hueso. Sus pechos seguirían siendo, hasta el fin de sus días, los de una «reina virgen», casada sólo con sus súbditos.

Los vestidos de la reina tenían el estilo de «armadura» que a principios de siglo se había importado de España: el tronco del cuerpo se hallaba embutido en un corpiño rígido y sin ballenas, que com-

32. Isabel I de Inglaterra en el retrato de «Darnley», de artista desconocido (h. 1575) Isabel I, a sus cuarenta años, luce la encorsetada indumentaria de su corte: el cor piño aplanado, las mangas abultadas y la almidonada gorguera en torno al cuello

primía el busto y llegaba hasta la cintura. Al corpiño se le llamaba «cuerpo», o «par de cuerpos», porque estaba formado de dos partes, la frontal y la dorsal, que se unían por los laterales. A ese cuerpo se podían atar unas mangas independientes y, por recato o para calentarse, un pañuelo de gasa semitransparente o una ristra de encaje llamada «chorrera», que cubría el escote.[51]

Las mujeres de las clases populares llevaban corpiños duros, que se ataban en la parte delantera, como todavía pueden verse en algunos trajes regionales de algunos países europeos. En cambio, en las familias de clase alta, el corpiño más grueso, reforzado con ballenas o con varillas de metal, se convirtió en una prenda obligatoria incluso para niñas de tan sólo dos años y medio o tres años. Esas prendas eran tan ajustadas y poco flexibles que no sólo aplanaban los pechos de las mujeres hasta dejarlos como una tabla, sino que a veces provocaban la inversión de los pezones, la fractura de algunas costillas, e incluso desgracias mayores.[52]

El encorsetamiento de los pechos en las capas altas de la sociedad no impidió que los poetas de la corte fantasearan al respecto. Nunca hubo tantas palabras asequibles para referirse a los pechos, términos cotidianos como «tetas», «mamas», «ubres» o «senos», o los eufemísticos «busto», «escote», «pechera». El término «tetas» aún no había adquirido las connotaciones despectivas que empezaría a tener en el siglo siguiente, como se evidencia en la carta que Enrique VIII escribió a Ana Bolena, en la que expresaba su ardiente deseo de besar sus «hermosas tetas».[53] Se dispensaba una predilección especial a expresiones florales o frutales como «rosas», «capullos», «fresas», «manzanas» o «cerezas», junto a términos cósmicos o geométricos como «esferas», «globos», «mundos» o «hemisferios», los cuales reflejaban el creciente interés por la astronomía y los descubrimientos en ultramar. Thomas Lodge, en *Rosalynde* (1950), muy bien podría ofrecer los dos mejores versos mamarios de la época: «Sus senos son centro del deleite / Sus pechos esferas de estructura celestial».

Por lo general, a los pechos se los retrataba como elementos de belleza y del deseo del hombre. Su visión fascinaba, su caricia inflamaba; o, tal como lo expresó John Lyly, «acariciar su seno, el pecho que atiza el fuego» («A Counterlove», 1593). En la literatura, los pechos solían surgir después de una secuencia convencional de contemplación y de excitación (del hombre, más que de la mujer) y, algunas veces, de posesión. Sin embargo, todas estas etapas resultaban problemáticas para los isabelinos, dado que chocaban con las creencias filosóficas y religiosas que juzgaban las ex-

periencias sexuales como algo enormemente inferior para el reino del espíritu.

Al igual que en Francia e Italia, el «blasón» ofrecía a los poetas ingleses un escaparate donde exhibir las distintas partes del cuerpo femenino. El término inglés *blazon* no sólo procedía del francés *blason* (un escudo heráldico), sino también de *to blaze* (proclamar estentóreamente). Lo que toda esa terminología heráldica y de alabanzas buscaba era una especie de publicidad poética: si no se podían pintar los pechos desnudos de la amada, al menos existía la posibilidad de exponerlos mediante las palabras.

Enumerar las cualidades de su amante le permitía al poeta hacer valer sus derechos de propiedad y, al compartirlos con algún oyente, experimentar una especie de vínculo de hombre a hombre. Tal como Freud señalaría siglos después, la mujer constituye a menudo el vértice de una relación triangular, con dos hombres conectados mutuamente a través de ella. De esta manera, el poeta varón (o el pintor) atrae al lector varón (o al espectador) a través del «blasón» (o del retrato) que enaltece (o infama) al cuerpo femenino. Robert Greene, en *Menaphon* (1589) proporciona un ejemplo bastante común:

> Sus bucles al igual que la lana se ensortijan
> (...)
> Sus labios son como rosas bañadas por el rocío
> (...)
> Sus pechos son como preciosas manzanas en su esplendor,
> redondos como perlas de Oriente, suaves como el plumón.[53a]

En este caso, los pechos eran capaces de estimular tres de los cinco sentidos –la vista, el gusto y el tacto–, dentro de una larga lista de trilladas comparaciones.

Edmund Spenser (1552-1599) compara con las flores algunas partes de la mujer, creando así un jardín anatómico en su soneto LXIV:

> Sus labios desprenden olores de alhelí,
> sus mejillas el carmesí de la rosa,
> su rostro la blancura de la flor de Bellamours,
> sus ojos el encanto del clavel que brota.
> Su seno es amplio como un lecho de fresones,
> su cuello como un ramito de aguileñas,
> sus pechos como lirios a punto de abrirse,
> sus pezones como jazmín que los pétalos despliega.[53b]

En otro lugar, Spenser lleva estas similitudes desde el jardín a la cocina. En «Epithalamion», un poema donde elogia el matrimonio, presenta a la novia con términos muy expresivos, en donde los pechos son el plato fuerte en un menú de delicias comestibles:

Sus mejillas son como manzanas que el sol ha enrojecido,
sus labios como cerezas que incitan a los hombres a morderlas.
sus pechos como cuencos de crema todavía sin cuajar,
sus pezones igual que recién florecidas azucenas.[53c]

Shakespeare, que compuso su cupo de poesías elogiosas, también sabía cómo mofarse de ellas. En el soneto CXXX cambió las reglas convencionales en favor de su amada:

No son como el sol los ojos de mi amada,
el coral es más rojo que el rojo de sus labios,
si la nieve es blanca, entonces sus pechos son morenos,
(...)
y aun así, ¡oh Cielos!, mi amor es tan extraordinario
como aquellas que con falsas comparaciones han engañado.[53d]

La tradición neoplatónica que Shakespeare y sus compañeros isabelinos habían heredado requería que la amada fuera a la vez hermosa y virtuosa, y que su virtud consistiera principalmente en el continuo rechazo a satisfacer los deseos del varón. Por mucho que la visión de los ojos, los labios o los pechos de ella despertara los sentidos de él, el papel de la mujer consistía en conducir al hombre más allá del puro apetito sexual, hacia una apreciación del alma femenina.

Nadie luchó de manera tan expresiva con el conflicto entre deseo sexual y virtud cristiana como sir Philip Sidney (1554-1586) en *Astrophel and Stella*. A la radiante Stella, él se queja: «Mientras tu belleza hacia el amor el corazón atrae (...) el deseo aún proclama: "¡Alimentadme!"». La belleza, que según las convenciones del amor cortesano debería conducir a la casta admiración, zozobra en la ciénaga de la lujuria. Para el escritor, cuyo estado interior se refleja en el poema, el cuerpo erotizado de la mujer provoca una experiencia conflictiva que sólo el sacramento del matrimonio puede resolver satisfactoriamente.

Por tanto, la vista es un sentido peligroso cuando se fija en las

formas femeninas: peligroso para el hombre en términos de bienestar psicológico, y todavía más peligroso para la mujer, quien corre el peligro de perder la «virtud» e incluso la vida. La crítica literaria Nancy Vickers analizó la progresión que va desde la mirada incisiva a la violación en algunos textos isabelinos,[54] y cita como ejemplo significativo la obra de Shakespeare *La violación de Lucrecia,* donde el brutal héroe Tarquino encuentra a Lucrecia dormida y posa su lasciva mano «sobre su pecho desnudo, el corazón de toda su tierra». Tarquino se apresura a violar a Lucrecia, dejando «desamparadas y pálidas sus redondeadas torres». Por muy brillante que sea el lenguaje utilizado, el tema no es otro que una violación en manos de un desalmado depredador.

De la misma manera que Shakespeare veía el cuerpo femenino como una fortaleza a la que había que conquistar y asolar, también los exploradores del Renacimiento veían el Nuevo Mundo como una tierra virgen aguardando a que un robusto varón la penetrara. El entramado de asociaciones entre el cuerpo femenino y la tierra conquistable se hallaba fuertemente enraizado en la mente del explorador por excelencia, Cristóbal Colón, tal como se ve en las entradas de su diario. Una de éstas compara la tierra a un pecho en forma de pera, en una parte de la cual «se halla algo parecido a *una teta de muger*».[55] Escritas en 1498, cuando Colón acababa de descubrir tierra americana, estas palabras presentan al Nuevo Mundo como lo mejor del pecho femenino: como un «pezón edénico» que sobresaliera del globo mamario.[56]

La identificación de la mujer con la tierra tiene una historia muy extensa. Los escritores del Renacimiento extrajeron de la Antigüedad clásica la idea de mujer igual a naturaleza, situando a menudo a las mujeres en un entorno bucólico o en un jardín, o convertidas ellas mismas en el jardín. En la poesía isabelina, los términos «tierra» y «jardín» remiten de manera convencional al cuerpo femenino, mientras que «colinas» y «montañas» se refieren a los pechos, y «desfiladero» a la hendidura entre ambos pechos.

Michael Drayton, por ejemplo, transformó los pechos de su amada en un paisaje bucólico, repleto de prados y riachuelos: «Tus tersos y juveniles pechos, en cuya arrogancia de pradera, / cual meandros resplandecientes, se ramifican los ríos de las venas». Del mismo modo, también era habitual infundir a la naturaleza las características de la leche materna, como en los extraordinarios versos de sir Walter Raleigh: «Naturaleza, que sus manos lavara en leche / y secárselas olvidado hubiera». Pero los británicos nunca fueron capaces de sumer-

girse por completo en la imagen mediterránea de la mujer como la benéfica Naturaleza: la tradicional hostilidad nórdico-cristiana hacia los deleites sensuales era demasiado antigua y estaba demasiado arraigada.

Esta hostilidad emergía a veces a través del envilecimiento o la mutilación del cuerpo femenino. Al igual que la vertiente misógina que subyacía en el arte y la poesía de Francia, la poesía isabelina también proporcionó un medio para que los hombres expresaran sus sentimientos negativos hacia el cuerpo femenino. Como un primer ejemplo, examinemos a Shakespeare. En sus obras, con frecuencia se ataca a las mujeres en el pecho, ya sea en sentido literal o figurado. Desde los trágicos malentendidos de *Romeo y Julieta* («Esta daga erró su camino (...) / y se ha envainado equívocamente en el pecho de nuestra hija») al suicidio mediante la serpiente que muerde el pecho en *Antonio y Cleopatra* («Aquí, sobre su pecho, se ve un flujo de sangre»), la lista de las heridas perpetradas contra el pecho es larga e imaginativa. Violación, suicidio y asesinato se producen en el epicentro del deseo masculino, como si la mutilación de un pecho pusiera fin al desconcierto psíquico del varón. A veces el ataque a los pechos es simplemente una metáfora, aunque poderosa, como en estas ominosas palabras referentes a la madre de Hamlet: «(...) abandona su cuidado al cielo / y deja que aquellas púas que tiene fijas en su pecho / la hieran y atormenten».

La utilización más violenta que Shakespeare hace de la imaginería negativa sobre el pecho la encontramos en *Macbeth,* al referirse a la «anormal» virilidad de lady Macbeth. ¿Quién puede olvidar el colérico discurso que le hace a Macbeth, apremiándole para que mate al rey?

> ... Yo he amamantado y sé muy bien
> cuán tierno es amar al niño que de mí ha mamado.
> Pero hubiese querido mientras él me sonreía
> haber arrancado mi pezón de sus encías sin hueso
> y aplastarle el cráneo, de haberlo yo jurado
> tal como ahora vos habéis hecho.[56a]

Ella teme que Macbeth esté «excesivamente repleto de la leche de la bondad humana» para llevar a cabo el acto que le otorgará la corona. El asesinato, piensa ella, exige un tipo de alimento muy distinto: «Ven a mis pechos femeninos / y toma mi leche cual si fuera hiel». Según la idea largamente sustentada de que la leche materna

trae consigo los rasgos característicos de la madre, lady Macbeth transmitiría a su descendencia (o a su marido) su propia naturaleza vengativa.

Este retrato de una mujer que desea transformar su leche en hiel con el fin de incitar a su marido a cometer un asesinato, o a aplastar la cabeza a su bebé por miedo a la cobardía, revela un temor primitivo a que el pecho nutriente pueda convertirse en un elemento destructor. El veneno o la hiel se convierten en sustitutos simbólicos de la leche: fluidos tóxicos en el núcleo mismo de la feminidad. Tanto bajo el cuerpo erótico, como bajo el materno, acecha la figura de la mujer guerrera –amazona o lady Macbeth–, capaz de infundir terror en el corazón de los hombres.

Por desgracia, en este periodo no existen poemas escritos por mujeres inglesas que ofrezcan una alternativa en lo que se refiere al cuerpo femenino. Sin embargo, hay dos, atribuidos nada menos que a la reina Isabel I, que hacen referencia al pecho femenino, aunque no como elemento de excitación física. Al igual que en la poesía de las dos francesas que he citado con anterioridad, aquí el pecho se equipara al corazón, lo cual proporciona una visión más interna y emotiva que externa y sensual. En el poema que sigue, se describe al pecho como algo tierno y vulnerable, un blanco fácil para las flechas de Cupido, o para los reproches, y aquí se da un ejemplo de esto último, ya que Isabel desdeñó las alianzas del amor y luego vivió para lamentarlo, al menos en su poesía:

Cuando yo era joven y bella, y el talento me distinguía,
muchos por mí suspiraban, y querían que su amante fuera.
Pero yo de ellos me burlaba, y de esta manera respondía:
«¡Marchad, marchad, y a otra buscad en otra parte,
pero dejad ya de importunarme!».

(...)
Luego el hijo de Venus, ese muchacho victorioso y altivo,
habló y dijo: «Hermosa dama, dado que tan esquiva os mostráis,
os arrancaré el penacho para que nunca repitáis lo antes dicho:
"¡Marchad, marchad, y a otra buscad en otra parte,
pero dejad ya de importunarme!"».

Al pronunciar estas palabras, se produjo tal cambio en mi pecho,
que, ni de día ni de noche, descansar ya pude.
¡Mira por dónde! Así, de lo que antes dijera me arrepiento:

«¡Marchad, marchad, y a otra buscad en otra parte,
pero dejad ya de importunarme!».[56b]

Este lamento femenino –sobre las ocasiones que se han perdido de conocer el amor– debe contemplarse, lógicamente, dentro del contexto de un discurso poético masculino: los hombres llevan más de un siglo diciendo a las mujeres que deben disfrutar de la vida cuando aún están a tiempo, e Isabel, que ya ha consumido los beneficios de la juventud, parece darles la razón. Por otro lado, es posible que este poema no sea más que un convencional asentimiento respecto al discurso dominante. Isabel reinó hasta los setenta años, y nada –ningún vínculo personal, ni dolor dentro de su pecho– eclipsó el papel que había creado para sí, tanto en calidad de rey como en calidad de reina, sin la interferencia de un príncipe consorte que pudiera minar su autoridad.

Otro poema atribuido a Isabel, «En la marcha de Monsieur», expresa la tristeza de la reina después de la visita de uno de sus enamorados. Si lamentaba o no de verdad la ausencia de él, es algo que queda abierto a las conjeturas, pero al menos hay un verso que suena a auténtico: «No hay forma de que logre apartarle de mi pecho». Al igual que Louise Labé, Isabel conceptualiza interiormente el pecho como centro de dolor y de pesar. Esto está muy lejos de las manzanas maduras, de las redondeadas torres, de las esferas de marfil y de las perlas de Oriente que tanto proliferaban entre los poetas masculinos, y hasta diría que exclusivamente «para» ellos. ¿Pretendían realmente que sus poemas los leyeran las mujeres cuyos cuerpos ensalzaban?

Una cosa sí es segura: por vez primera en la historia, había en Europa un público lector que no se reducía a la aristocracia. Con la invención de la imprenta en Alemania en el siglo XV, y las ediciones de Caxton en Inglaterra, los ingleses empezaron a tener un mayor acceso a la palabra escrita. Entre 1500 y 1600, hubo un importante incremento en la lectura, debido no tan sólo al desarrollo de las publicaciones, sino también a la divulgación de la Reforma protestante, que animaba a la lectura de la Biblia.

En Inglaterra, los que poseían algún libro ya no eran tan sólo los aristócratas y terratenientes, sino que había que incluir a una clase media en continuo crecimiento. Aunque había más hombres que mujeres que supieran leer, en el último cuarto del siglo XVI las lectoras femeninas habían alcanzado tal importancia que muchos autores escribían abiertamente para ellas.[57] Entre estos autores, cabe citar los

nombres de John Lyly, Thomas Lodge y Robert Greene, todos mencionados con anterioridad debido a sus expansiones relacionadas con el pecho femenino. Las mujeres leían todo tipo de literatura, desde novelas de caballería a libros piadosos, y no permanecían en absoluto indiferentes a las efusiones eróticas de los poetas. Sabían que sus pechos eran objetos del deseo, del mismo modo que las mujeres del siglo XX reconocen su valor erótico a través de las portadas de revistas, de la televisión, del cine, de la publicidad e incluso a través de los chistes. Había mujeres que sin duda alardeaban de ellos a través de sus holgados corpiños, en gran medida para la desesperación de los religiosos, que no paraban de echar diatribas contra las «puertas del infierno». Dado que se consideraba a los pechos grandes como un indicio de fertilidad y un potencial suministro de leche, sin duda interesaría a las solteras, y en especial a las campesinas, dejar que vieran sus saludables pechos.

Durante la época isabelina, a la mayoría de los niños los amamantaba su madre en casa, aunque, tanto en Inglaterra como en Escocia, eran muchas las mujeres adineradas que contrataban a una nodriza.[58] Había importantes diferencias entre los protestantes fundamentalistas, que consideraban un pecado la utilización de las nodrizas, y los católicos, que opinaban lo contrario. Los sermones y lecturas de versículos de los puritanos promulgaban la idea de que las mujeres que se negaban a dar el pecho descuidaban sus obligaciones con respecto a sus hijos y con Dios. Por consiguiente, era más probable que amamantaran a sus hijos las mujeres pertenecientes a las sectas protestantes, más estrictas que las mujeres católicas o protestantes moderadas.

Es indudable que había madres que se veían obligadas a renunciar a amamantar a sus hijos debido a la mala salud. Pero había otras que contrataban a una nodriza como símbolo de su posición social. Una historiadora, al comentar el incremento de la utilización de nodrizas entre las clases altas de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, concluía que «las damas de los Tudor y los Estuardo raramente amamantaban a sus hijos, pues hacerlo se interpretaba como un indicio de pobreza, o una sumisión exagerada al recién nacido».[59] Otra coacción procedía de los esposos autoritarios, que prohibían a sus mujeres amamantar a los hijos porque esto interfería en las relaciones sexuales.[60] Con el creciente interés por el pecho erótico en detrimento del pecho maternal, muchas mujeres de clase alta tuvieron que elegir entre entregar sus pechos a sus esposos o a sus hijos. Por desgracia, las mujeres isabelinas dejaron muy pocos testimonios de cuáles eran sus sentimientos al respecto.

En el siglo XVII, las inglesas empezaron a mostrarse más francas, y algunas dejaron su testimonio, a través de cartas privadas o de obras que se editaban, en donde expresaban su apoyo a la lactancia. Entre estas mujeres, Elizabeth Clinton (1574-h. 1630) abogaba por esta «obligación» basándose en los antecedentes bíblicos: «¿Quién se atrevería a negar ahora que es el deber de una madre amamantar a sus hijos, cuando todas las matronas sagradas han recorrido con anterioridad este sendero? Eva, madre de toda la humanidad; Sara, madre de todos los fieles; Ana, a quien Dios favoreció; María, bendita entre todas las mujeres...» *(The Countess of Lincoln's Nurserie,* «La guardería de la condesa de Lincoln», 1622). Nada menos que la reina Ana, esposa de Jacobo I (1566-1625), se alineó con las partidarias de amamantar a los hijos, aunque este ejemplo se basó más en un sentido de diferenciación de las demás mujeres que de solidaridad hacia ellas. De hecho, sus argumentos a favor de la lactancia eran que no quería que su real hijo bebiera con la leche de la nodriza los rasgos zafios del carácter de ésta: «¿Voy a consentir que mi hijo, el hijo de un rey, mame la leche de una mujer del pueblo y mezcle su sangre real con la sangre de una criada?».[61] Fueran cuales fueran los motivos, algunas mujeres de clase alta proclamaron su adhesión a la lactancia materna con el fin de convencer a otras mujeres de que siguieran su ejemplo.

Otro asunto en el que las inglesas se volvieron más francas es el de sus sentimientos eróticos. Esto supuso una audaz incursión en lo que tradicionalmente había sido un territorio masculino. Una escritora, a la que se conoció como «Eliza», escribió una irónica carta titulada «A una amiga por sus pechos desnudos», en donde alababa a su amiga por desnudar sus pechos, de acuerdo con los dictados de una moda efímera. Sin embargo, el profundo significado del poema sugería que su amiga confiaba de esta manera seducir «a un amante caprichoso». Pero ten cuidado –advertía la poetisa– del Dios que todo lo ve, «no sea que a través de tus desnudos pechos vea pecado / y te castigue por lo que escondas debajo» *(Eliza's Babes,* «Los niños de Eliza», 1652).

Una poetisa y dramaturga más célebre, Aphra Behn (1640-1689), se anticiparía a la causa del erotismo femenino como ninguna otra mujer de la tradición inglesa había hecho hasta entonces. Esto le valió cierta fama de ser una «ramera lasciva».[62] En su poema «En un enebro talado para hacer varillas» presenta la imagen convencional de una pastora cediendo a los deseos del pastor, «Su pecho jadeante, al de ella ahora se unió», con el giro irónico de que al árbol que da sombra a la pareja durante su extasiado encuentro amoroso terminarán cortándolo para hacer de su leña varillas de corsé. Esto estaba ab-

solutamente de acuerdo con el tono frívolo y a veces cínico que rodeaba la cultura del pecho femenino hacia mediados del siglo XVII. Es posible que las damas de la Restauración inglesa (1660-1688) y de la corte francesa de Luis XIV (1643-1715) supieran distraerse, pero sospecho que algunas se limitaban a levantarse los pechos al tiempo que suspiraban de aburrimiento mientras escuchaban los irónicos monólogos, los ingeniosos madrigales y los reflexivos acertijos que les dedicaban a sus senos.

Una discípula de Aphra Behn, a la que se conoció como «Ephelia», se acercó algo más a la expresión del auténtico deseo femenino en su poema «Primera aproximación al amor». Adoptando la posición del observador en vez de la persona observada, recuerda cómo las miradas de él han alterado el corazón de ella, y suplica a la diosa del amor para que «haga al gélido pecho de él tan cálido como el mío» *(Female Poems,* «Poemas femeninos», 1679). Aquí, tanto el pecho masculino como el femenino ofrecen posibilidades intercambiables.

La persistencia de las declaraciones enfrentadas respecto al pecho, que derivaban de su origen erótico o maternal, podrían resumirse en dos textos ingleses de mediados del siglo XVII. El primero son unos versos de «Acerca de los pechos de Julia», que escribiera el clérigo y poeta Robert Herrick (1591-1674):

> Muestra tus pechos, Julia mía, y deja
> que contemple su mortal pureza circular:
> entre sus magnificencias posaré mis labios,
> cautivado por esa espléndida Vía Láctea.

El segundo consiste en la inscripción de una lápida:

EN MEMORIA
DE ESSEX CONDESA DE MANCHESTER
HIJA DE THOMAS CHEEKE
Y ESPOSA DE EDWARD CONDE DE
MANCHESTER
FALLECIO EL 28 DE SEPTIEMBRE
DEL AÑO DE 1658 Y DEJO
8 HIJOS 6 HIJOS Y
2 HIJAS A 7 DE LOS CUALES
AMAMANTO CON SUS PROPIOS PECHOS.
SUS HIJOS CRECERÁN Y LA
BENDECIRAN.[63]

La erotización del pecho durante el Renacimiento debe contemplarse en el contexto de una nueva oleada de liberación sexual, un fenómeno que posteriormente alcanzaría la cumbre en varias ocasiones.[64] Por vez primera en la historia judeo-cristiana, el hombre, más que Dios, se erigiría en la medida de todas las cosas. El cuerpo humano tendría prioridad sobre el cuerpo divino, y los placeres físicos alcanzarían el rango de derechos universales. Cuando los italianos y los franceses estornudaban, toda Europa se acatarraba. Incluso los estados alemanes, si debemos creer en las invectivas de Lutero, se convirtieron en un foco para las conductas sexuales ilícitas: «Las mujeres y las muchachas», afirmaba, «han empezado a desnudarse por delante y por detrás, y no hay nadie que se atreva a castigarlas o a corregirlas».[65]

Entre el siglo XIV –en que las Madonas italianas exhibían su pecho en miniatura como un símbolo del alimento divino– y el siglo XVI –en que los pechos desnudos proliferaban tanto en la pintura como en la poesía–, Europa experimentó una importantísima revolución tanto social como cultural. Las antiguas religiones del mundo sucumbieron ante los apetitos mundanos, estimulados por las nuevas realidades políticas, económicas y geográficas. El pecho femenino se convirtió sin embargo en un objeto más que los hombres emprendedores tenían que conquistar, en un objeto más que había que arrancar de manos de curas y predicadores, por no mencionar de la propia mujer y de los niños. Reyes, cortesanos, pintores, poetas, exploradores y pornógrafos, todos creían tener derechos sobre el pecho. Cada cual se consideraba, en cierto modo, su dueño. Los pechos de las mujeres, despojados de sus implicaciones religiosas, se habían convertido en flagrantes emblemas del deseo masculino. La mano sobre el pecho –un tema recurrente en el arte renacentista– expresa el sentido de posesión que los hombres consideraban una prerrogativa suya.

En las pinturas alegóricas dedicadas a los cinco sentidos, era habitual en Europa representar el sentido del tacto mediante una mano de hombre sobre un pecho femenino. Entre los artistas alemanes, la pareja heterosexual se representaba a menudo con un anciano y una joven, la mano de él sobre el pecho de ella y la mano de ella dentro de la bolsa de él (figura 33). Estas obras introducían un mensaje moral en el arte erótico, y condenaban por igual la lujuria de él como la corruptibilidad de ella.[66] Las pinturas francesas e italianas rebosaban de diosas y ninfas desnudas, a las que los dioses acariciaban: cualquier zona por encima de la cintura estaba permitida. (Existía tam-

33. Hans Baldung Grien, *El viejo y la joven* (1507).
El anciano posa orgulloso su mano sobre el pecho de la joven, mientras ésta desliza la mano dentro de la bolsa de él.

bién un mercado para la pornografía, en el cual no había barreras corporales.)

El hecho de que los hombres posaran su mano sobre los pechos de las mujeres como un símbolo de posesión y de dominio no estaba reñido con el precepto cristiano de que las esposas se mostraran sumisas con sus maridos; precepto que siempre se había interpretado como una «ley natural».[67] La historiadora Joan Kelly Gadol, basándose mayormente en fuentes italianas, argumenta que durante el Renacimiento las mujeres perdieron terreno debido a que, a pesar de

que su belleza inspirara amor, «su amante, el agente, era un hombre».[68] Pero las fuentes francesas e inglesas sugieren una realidad menos negativa. No podemos dar por sentado que las mujeres eran necesariamente pasivas en sus relaciones íntimas. Por ejemplo, independientemente de cuáles fueran sus declaraciones en público, nunca podremos saber qué acaecía en la intimidad del dormitorio, o del cenador. Teniendo en cuenta el placer deliciosamente erógeno que puede experimentarse cuando los pechos o los pezones se sienten estimulados, es probable que muchas mujeres de entonces, y de ahora, disfrutaran del tacto de una mano sobre el pecho, y quizá guiaran las exploraciones, tanto dentro como fuera de la aprobación del matrimonio.

Por lo que se refiere a un ámbito más público, sin duda había mujeres de elite que sabían cómo aprovecharse del poder magnético que emitía su cuerpo, a fin de introducirse en el centro de la vida cortesana y en los aledaños del gobierno. Sus pechos erotizados eran símbolos de poder, como lo siguen siendo en muchos países occidentales. Paradójicamente –si tenemos que hacer caso de los poetas–, se esperaba que las mujeres, sobre todo las inglesas, inspiraran el amor de los hombres mediante la hermosura de su cuerpo, al tiempo que intentaban convencerlas de que lo que en realidad importaba era su alma. Debía de suponer un difícil ejercicio de equilibrio atraer y repeler en las dosis adecuadas; o, en el lenguaje del pecho, enseñar o esconder la cantidad exacta.[69] Sin duda Joan Kelly Gadol está en lo cierto al sostener que el Renacimiento no significó lo mismo para los hombres que para las mujeres, y es posible que éstas perdieran parte del poder que el amor cortesano les había otorgado en gran medida durante la Edad Media, si bien no tenemos motivos para creer que estaban indefensas ante los deseos de los hombres. Exceptuando los casos de violación, muchas mujeres tenían la última palabra respecto a decidir cuándo querían y cuándo no, y con quién.

Desde finales de la Edad Media, el culto al pecho erótico ha marcado continuamente la civilización occidental. El único cambio notable en ese tiempo ha sido una transformación en lo que respecta al volumen, la forma o la función. Los pintores y los poetas medievales expresaron sus preferencias por unos pechos pequeños, situados muy altos sobre un vientre generoso que sugería el embarazo. En el siglo XVI, los franceses mostraron sus preferencias por unos pechos pequeños, junto con un cuerpo esbelto y alargado. Los italianos del Renacimiento favorecieron un pecho más voluminoso y unas caderas y unos muslos más llenos. A los hombres de la Inglaterra isabelina pa-

rece que no les preocupaba tanto el tamaño como la expresión oral del tema: los pechos evocaban en ellos imágenes de manzanas, de leche, de crema, o de jardines exuberantes.

En general, desde finales del Renacimiento la tendencia en las preferencias de los hombres ha favorecido los pechos voluminosos. Los montículos pequeños y púberes de finales de la Edad Media darían paso, cinco siglos después, a las Jane Russell de los años cincuenta, a las Carol Doda de los setenta y a las Cindy Crawford de los noventa. Las mujeres ansiosas por explotar ese ideal masculino se han agrandado los pechos mediante sujetadores acolchados o implantes de silicona, si bien éstos hacen que se pierdan las sensaciones erógenas que contribuyen, antes que cualquier otra cosa, a la valoración sexual del pecho.

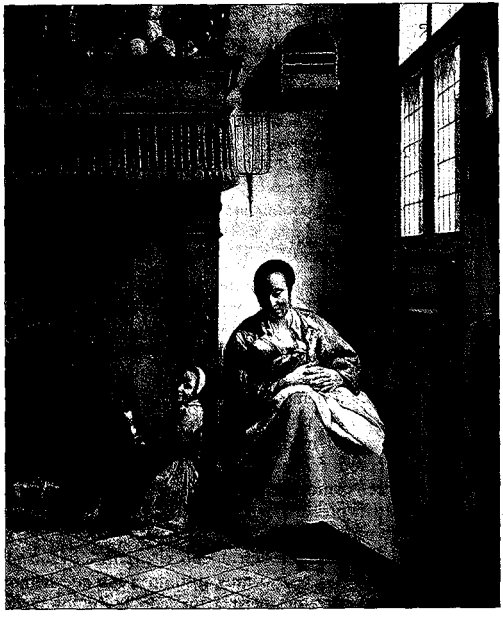
Históricamente hablando, la erotización de los pechos femeninos ha sido sobre todo un asunto de los hombres. Una historia basada en los datos de las experiencias subjetivas de las mujeres sería muy distinta; pero, por desgracia, tales datos son casi inexistentes hasta una época relativamente reciente. Tanto en las artes pictóricas como en la literatura, los pechos se incluían para el placer del espectador o el lector varón, con la intención de excitarle a él, no a la mujer. Cuando los pechos se erotizaron en extremo, su significado sexual empezó a eclipsar su significado materno. Y durante los siglos que siguieron, a intervalos regulares, los individuos y grupos que se oponían al dominio absoluto del pecho sexualizado emprenderían la lucha para restaurar su significado como órgano nutriente.

El pecho doméstico: un interludio holandés

En el siglo XVII, los Países Bajos representaron –según la feliz expresión de Simon Schama– un «cúmulo de abundancias».[1] Habiéndose por fin liberado del yugo de España, y constituida en república en 1581, la nueva nación adquirió con tal rapidez un nivel de prosperidad, que asombró incluso a sus propios habitantes. La joven federación –una excepción democrática entre los reinos rivales de Francia, Inglaterra y España– pronto se hizo célebre por su próspero comercio, sus avances en medicina, su libertad en política, su tolerancia religiosa, su producción cultural y por las alardeadas cualidades de sus habitantes como personas limpias y austeras. Muchos de estos atributos estarían presentes en la cultura del pecho que floreció durante la edad de oro holandesa.

Para pensar en el papel que desempeñó el pecho en Holanda tenemos que imaginar un escenario muy distinto a los que hemos encontrado hasta ahora. Hay que dejar a un lado todos los recuerdos de santuarios paganos, iglesias católicas, alegóricos jardines y tocadores erotizados, y trasladarnos al interior del ámbito ordenado de los hogares burgueses. Debemos ajustar los ojos a la oblicua luz que se filtra a través de las ventanas acristaladas con el fin de revelar –si bien escasamente– unos pocos objetos escogidos de uso cotidiano: una jarra metálica, una silla robusta, una cesta o una rueca. Ante la chimenea hay una madre sentada que sostiene a un bebé, el cual chupa satisfecho el pecho de la mujer. Hemos descubierto una escena de sencilla felicidad doméstica.

El cuadro de Pieter de Hooch, *Mujer con niño, amamantando a una criatura,* nos ayuda a visualizar esa escena (figura 34). Bajo la luz que se filtra por una ventana elevada, vemos a una madre burguesa que contempla amorosa al bebé que amamanta. El énfasis no está tanto en el pecho, que apenas se ve, como en la apacible calma que genera el



34. Pieter de Hooch, *Mujer con niño, amamantando a una criatura* (1658-1660)
Una madre holandesa amamanta a una criatura tocada con una gorrita, acompañada de un niño y un perro, símbolo de fidelidad.

acto de amamantar. Todo está como debe, en ese cuadro idealizado de la armonía familiar.

Es imposible saber hasta qué punto este tipo de pintura reflejaba la auténtica vida hogareña. Tal como asegura el historiador del arte Wayne Franits, tanto la pintura como la literatura de este periodo contribuyeron al objetivo de proporcionar una guía para la crianza de niños virtuosos y a que los adultos se comportaran correctamente.[2] Esas obras presentaban a los niños como si fueran un don del To-

dopoderoso, a los que había que criar en un ambiente que engendrara devoción religiosa y estabilidad social. El sitio ideal para modelar a los hijos de acuerdo con esta elevada visión era el hogar, y luego la iglesia y la escuela. Y en el hogar era obligación de la madre nutrir a su descendencia en todos los aspectos: desde las primeras gotas de leche hasta la devoción de las primeras plegarias.

En Holanda, todos los que regían en los campos de la medicina, la religión y la moral se mostraban como firmes defensores de la lactancia materna. Y, al igual que en Inglaterra, los protestantes estrictos eran los que más hacían oír su voz, pues creían que una madre lactante complacía a Dios, mientras que la mujer que se negaba a dar el pecho era una abominación a los ojos del Señor. De acuerdo con la antigua idea de que la Naturaleza nutre aquello que ha creado, se esperaba que una madre amamantara a la criatura que había parido. Uno de los aforismos del prolífico escritor y magistrado Jacob Cats (1577-1660), resume así esta actitud:

> Aquella que cría a sus hijos es una madre parcialmente;
> pero aquella que amamanta a sus hijos lo es totalmente.[3]

La verdadera madre era la que amamantaba a su bebé. Más que cualquier otro factor, la lactancia materna era *een merck-teecken van een vrome Vrouwe* (lo que distinguía a una madre piadosa).[4]

Los tratados médicos tenían su importancia en el debate. Siguiendo las creencias de la época respecto a que la leche materna se formaba con la sangre que había nutrido al feto en el vientre, se consideraba de gran importancia que el recién nacido siguiera bebiendo la misma sustancia; es decir, la misma sangre de la madre transformada en leche. También había muchos temores en torno a la «sangre/leche» de una extraña, de entre los cuales no era el menor que la criatura absorbiera junto con la leche de la nodriza los rasgos personales de ésta. Jacob Cats expresó esta opinión general en uno de sus múltiples manifiestos ramplones: «¡Cuántas criaturas hermosas, saludables y vivarachas, / no han perdido su propia naturaleza a causa de las nodrizas malvadas!».[5] El temor a la influencia negativa de la nodriza era un tema recurrente en la moral y en la literatura médica de la Holanda del siglo XVII, del mismo modo que lo era en Inglaterra y Francia.

Lo que ya resulta más difícil de determinar era si las madres holandesas recurrían a los servicios de una nodriza en mayor medida que lo hacían las inglesas, las francesas o las italianas. Pero hay al menos una autoridad en la materia que considera que la utilización

de las nodrizas era menos habitual en Holanda, y que las familias holandesas tal vez supusieran una excepción en las cifras extremadamente elevadas de mortandad infantil que se producían en los países donde regularmente se recurría a la contratación de nodrizas.[6] Sin embargo, hay otros expertos que disienten en esto. Debido a la falta de estadísticas al respecto, debemos recurrir a elementos culturales como la literatura y la pintura, que como mínimo proporcionaban algunos atisbos acerca de lo que distinguía a la sociedad holandesa en comparación con el resto de Europa.

La visión holandesa del pecho doméstico que encontramos en un poema de Jacob Cats proporciona un claro contraste con los himnos eróticos que hallamos por esa misma época en Francia e Inglaterra:

> Utiliza, oh joven esposa, tus preciosos dones
> y entrégate a la noble succión para refrescar tus frutas.
> No hay nada que un hombre honesto prefiera
> a su querida esposa ofreciendo el pecho al hijo,
> esos pechos que te adornan, tan repletos de vida,
> tan hermosamente forjados, cual esferas marfileñas.[7]

A pesar de la banalidad que ahora suponen esas «esferas marfileñas», y de los tonos subyacentes de sexualidad subversiva, se distinguen claramente nuevos significados en relación con los pechos. La figura masculina del poema, que ruega a su «querida esposa» que dé de mamar al hijo, no es en absoluto el amante egoísta preocupado únicamente por su propio placer, y por tanto hostil a la lactancia, dado que comúnmente se creía que las relaciones sexuales hacían que la leche de la mujer cuajara. Se trata de un esposo y un padre, de un «hombre honesto» entregado al bienestar de su hijo y, por extensión, al de la comunidad burguesa de la que forma parte. La unidad familiar, vista como un microcosmos en el macrocosmos más extenso de la política, se creía mejor servida cuando la madre se entregaba a la lactancia con la misma dedicación con que llevaba a cabo la rigurosa limpieza del hogar. Naturalmente, se esperaba que el esposo apoyara esta actividad vital y compartiera el amor de progenitor simbolizado en el acto de amamantar. Nos hallamos a un siglo de distancia de «la pequeña bola de marfil» que excitaba a Marot, y todavía falta un siglo para la aparición del pecho rousseauniano, que devolverá ostensiblemente una sociedad corrupta a la naturaleza y a la buena ciudadanía.

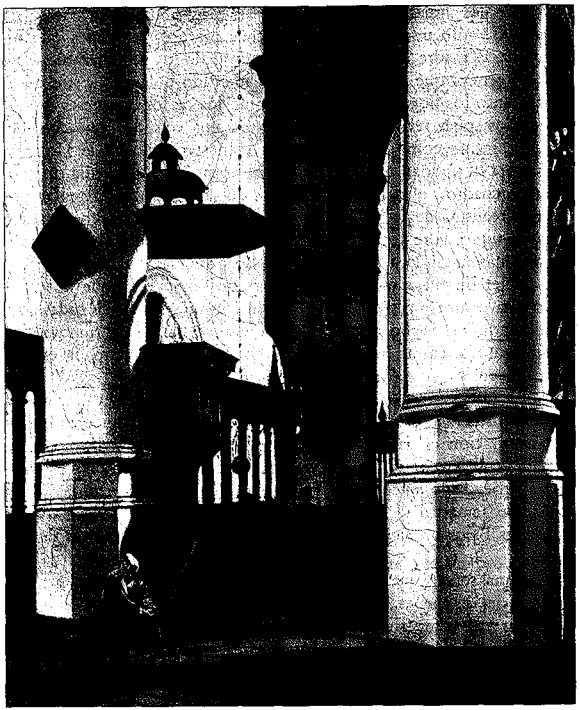
En ninguna parte como en la pintura se haría tan evidente el res-

peto que los holandeses sentían por el pecho materno. Pieter de Hooch fue sólo uno más de los muchos pintores populares que hicieron de la madre lactante el tema favorito de los innumerables cuadros de género que produjeron para el mercado holandés. Estos adornaban tanto los hogares de los ricos como los de los burgueses menos adinerados, pues reflejaban los valores de una sociedad que consideraba la pintura como un signo de su bienestar. Sólo en la Holanda del siglo XVII podrían encontrarse en un hogar de clase media un centenar de cuadros, o incluso más, en los que había una preferencia por escenas realistas de la vida cotidiana.[8] En muchos de estos cuadros aparecía una madre con los pechos al descubierto, y no sólo cuando estaba amamantando a su hijo, sino antes y después de haberlo hecho. Una mujer burguesa mientras charlaba con un joven desde la ventana, o una campesina sentada en la calle con una criatura a cada lado, las dos con un pecho al aire y sin duda con la mayor tranquilidad del mundo. Mientras hubiera alguna criatura en el cuadro, la exhibición del pecho no necesitaba ninguna otra justificación.

Sobre todo en el norte protestante, donde la Madona católica ya no se consideraba un tema apropiado, los pintores holandeses buscaban inspiración en las madres y niños reales, y en su entorno natural: amamantar, comer, beber, vestirse, jugar, incluso limpiar el trasero al bebé, todo encontraba plasmación en el arte holandés. Esta transición temática de la madre santa a la secular, se consagraría en los Países Bajos un siglo antes de que surgiera en otros países de Europa.

Schama señala que los holandeses suprimieron de las iglesias holandesas las imágenes de la Virgen con el Niño «sólo para volverlas a instalar (...) como simples madres que amamantaban a sus hijos en el interior de alguna iglesia».[9] Las madres lactantes de estos cuadros solían ser figuras diminutas, empequeñecidas por los edificios que las rodeaban. Había que mirar el cuadro con mucha atención para encontrar a la madre amamantando discretamente a su hijo al pie de una gruesa columna de la iglesia, veinte veces más alta que ella. Muchos de estos cuadros se colgaban en el interior de auténticas iglesias, como si se trataran de iconos semirreligiosos (figura 35). El mensaje para los holandeses protestantes era sin duda muy claro: lo que valía la pena adorar no era la reina celestial, sino el acto de piedad natural que una madre de carne y hueso llevaba a cabo al amamantar y cuidar a su hijo.

En la pintura holandesa, como en la vida real, la lactancia debía entenderse siempre dentro del contexto de una unidad social mucho



35. Escuela de Gerard Houchgeest, *Interior de una iglesia con una madre dando el pecho a su hijo* (mediados del siglo XVII).
Es preciso mirar con mucha atención para ver a la madre dando de mamar a su hijo al pie de la altísima columna.

36. Paulus Moreelse, Sophie Hedwig, condesa de Nassau-Dietz, duquesa de Brunswick-Wolfenbüttel, retratada como Caritas: la Caridad (1621).
En una postura que recuerda la de la Madona lactante, y que simboliza la caridad, Sophie Hedwig aprieta dos dedos en torno al pezón del pecho desnudo para facilitar el flujo de leche.

más amplia. Lo que la madre debía o no debía hacer estaba establecido de acuerdo con unos papeles familiares estrictamente delimitados. Una ilustración de 1632, perteneciente a uno de los libros de Jacob Cats, muestra a una mujer amamantando a una criatura mientras a sus pies la hija pequeña está zurrando a una muñeca y el padre instruye a su hijo.[10] La familia estará bien servida –viene a decir la ilustración– cuando las mujeres cuiden de las necesidades físicas de los hijos y los hombres transmitan el conocimiento. En esas pinturas también se ejemplifica una escala social más baja, como en el cuadro de Pietr van Slingeland *La familia del carpintero* (Londres, colección de

su majestad la reina), en donde la madre amamanta a su hijo mientras el padre ejerce su oficio al fondo de la estancia.[11] Las obligaciones de los progenitores estaban muy bien diferenciadas: el padre cuidaba de las necesidades de la familia mediante la práctica de su oficio, la madre lo hacía con la esencia misma de su cuerpo. Si bien los dos eran responsables del adiestramiento moral de sus hijos, la madre era la que llevaba la carga mayor durante los primeros años de la criatura. Así que, tanto entonces como hoy, las madres eran el principal progenitor para sus hijos. Se daba por sentado que una buena crianza empezaba con la leche materna y florecía en un ámbito cuidadosamente controlado, el cual se distinguía por las virtudes hogareñas de la modestia y el cariño.

Gran cantidad de obras holandesas pertenecientes a este periodo presentan la lactancia como sinónimo del amor. El grabado de Herman Saftleven en donde una campesina amamanta a un bebé de aspecto saludable lleva esta única inscripción: *Liefde* (Amor).[12] Nada menos que Sophie Hedwig, duquesa de Brunswick-Wolfenbüttel, encargó a un pintor holandés que la retratara con un pecho desnudo en presencia de tres de sus hijos para simbolizar a Caritas (figura 36). Aunque era bastante común ver imágenes religiosas de una madre anónima amamantando a su hijo para simbolizar a la virtud teológica de la Caridad, resultaba muy extraño ver a una persona de la vida real retratada de esta manera, sobre todo si se trataba de una duquesa.

A las madres más humildes que daban el pecho a sus hijos también las pintaban alegóricamente, a menudo con la intención didáctica de contrastar la leche del pecho con formas de nutrición más plebeyas. La historiadora del arte Mary Durantini llamó la atención respecto a las pinturas en donde aparece un niño que abandona el pecho materno al distraerse por la visión o el sonido de un sonajero, o cualquier otro objeto inútil, en manos de alguien ajeno a la pareja formada por la madre y el hijo.[13] Y también cita la obra de Johannes Castro en su *Zedighe Sinne-beelden* (1694), donde se muestra a una madre obligando al bebé a elegir entre el sonajero y el pecho, a la vez que el texto que acompaña la ilustración compara el pecho de la madre con el alimento espiritual de Dios. Era deber de la madre procurar que el niño no se dejara seducir por tentaciones triviales ni se apartara de su pecho, dado que éste se consideraba la fuente de toda enseñanza religiosa y moral.

Las madres eran también responsables de la gestión de todos los aspectos del hogar holandés, cuya limpieza y austeridad era ampliamente reconocida. El gran historiador holandés Johan Huizinga se

enorgullecía de calificar la limpieza como una virtud nacional, y advertía que el término *schoon* evocaba no sólo la limpieza, sino también la pureza y la belleza.[14] Pero también evocaba el término «decencia». Un hogar holandés que mereciera el calificativo de *schoon* debía empezar con la inmaculada blancura del pecho materno y extender su limpieza a todos los rincones y recovecos, incluyendo los legendarios peldaños de la entrada. La madre se entregaba a la lactancia con la misma preocupación rigurosa por la limpieza y la austeridad que aplicaba a los demás quehaceres domésticos, como por ejemplo barrer, coser, hilar o batir la mantequilla. La austeridad suponía, recordémoslo, cierta frugalidad en la gestión económica, ¿y qué podía ser más económico que utilizar la leche de la madre en vez de pagar un suministro de fuera? Como es lógico, aquellos que defendían la lactancia materna no lo hacían basándose en cuestiones como los beneficios económicos que esto proporcionaría, sino en algo mucho más grandilocuente, como motivos higiénicos, religiosos o morales. No obstante, sin duda no se escaparía a las amas de casa holandesas, ni a sus esposos, que era un gasto innecesario pagar a una nodriza cuando se disponía de la cantidad de leche necesaria mediante los pechos de la madre biológica.

Si bien es cierto que en Holanda las mujeres estaban sometidas oficialmente a la potestad de sus padres o de su esposo, también lo es que ejercían cierta autoridad dentro del ámbito doméstico. A menudo se podía comprobar que la sumisión al cabeza de familia se diluía bajo una buena dosis de afecto, y, en el caso de las esposas, mediante un rasgo de reciprocidad que se adelantó al ideal del matrimonio compartido que un siglo después se enaltecería en Francia e Inglaterra.

El hermoso cuadro de Rembrandt *La pareja*, más conocido como *La novia judía*, es un buen ejemplo de esta mezcla de paternalismo y reciprocidad (figura 37). La mano del marido sobre el pecho de la esposa sin duda puede interpretarse como un signo de posesión, aunque el sentimiento que transmite el cuadro no se parece a ninguna de las pinturas de «la mano sobre el pecho» que hemos contemplado con anterioridad. Más que una sensación de posesión, lo que se ve es la sensación de compartir, una leve aureola de intimidad y de amistad, de ternura y de respeto, la cual sugiere que el pecho a compartir también encierra un corazón.

La mano de un hombre sobre el pecho de una mujer es un tema que encontramos en muchos cuadros holandeses que reflejan a todas las clases sociales. Entre la gente respetable como la pareja judía, el

37. Rembrandt, *La novia judía* (1665-1667).
En este retrato de una respetable pareja burguesa, la mano del hombre sobre el pecho femenino es un signo de cariño entre compañeros.

gesto es más afectuoso que abiertamente sensual o lascivo. En ocasiones, la mujer responde a la caricia colocando su mano sobre la mano o la cara del hombre. Pero en las escenas que reflejan a gente de la clase baja, muchas de las cuales se sitúan en una taberna, la mano en el pecho forma parte del ambiente general de libertinaje: un joven lascivo introduce la mano en el escote de una campesina, mientras un grupo de juerguistas simpatizantes le animan, o un viejo hace una insinuante oferta a una muchacha rolliza al señalarle los pechos. En esas escenas, la mujer solía colaborar animosamente en el juego.

Incluso las escenas en donde aparecen prostitutas, son notables por la reciprocidad juguetona que se establece entre la mujer y su cliente. En *La celestina,* de Vermeer, por ejemplo (figura 38), en donde se ve a un hombre rodeando con la mano el pecho de una mujer, se desprende una naturalidad y una familiaridad entre el cliente y la dueña del burdel, la cual no se halla muy lejos de la reciprocidad de la pareja judía de Rembrandt. En los Países Bajos, a las prostitutas se les

38. Jan Vermeer, *La celestina* (mediados del siglo XVII).
La muchacha del cuadro tiende la mano para recibir el dinero de su cliente con la misma seguridad y carencia de sentimiento de culpa que si fuera a levantar una jarra de leche.

permitía mostrar su vertiente hogareña, incluso un aspecto maternal, independientemente de la condena pública hacia su comercio. Los respetables burgueses que administraban las ciudades admitían en privado que la prostitución era una necesidad práctica, sobre todo en el caso de los lascivos marineros que llegaban a los puertos holandeses después de permanecer varios meses en alta mar sin posibilidad de mantener relaciones heterosexuales.

Es cierto que en el arte se representaba con frecuencia a las celestinas –antiguas prostitutas que se dedicaban a administrar a las más jóvenes– como a criaturas de aspecto desagradable: viejas, feas y avariciosas. A las jóvenes prostitutas se las solía representar como unas descaradas, cuyos pechos sobresalían por encima del escotado corpiño, y cuyos apetitos sexuales igualaban al de sus clientes varones. Pocos ejemplos de la pintura holandesa dejan lugar a la imaginación

39. Jan Steen, *Soo de Ouden Songen* («Según el viejo canta», mediados del siglo XVII).
El sonrosado pecho del centro de esta escena festiva corre el peligro de corromper su imagen por culpa de las malas compañías.

o reflejan los excesos sensuales que latían debajo de la sobriedad burguesa que la decente sociedad holandesa ansiaba negar.

Cuando se ha pasado algún tiempo estudiando las pinturas holandesas del siglo XVII, una se aleja con una aturdidora sensación, llena de contradicciones. Por un lado tenemos los retratos de ciudadanos impasibles, con gorguera y gorra, los hombres administrando la sociedad y las mujeres atendiendo sumisamente a los quehaceres domésticos; esos burgueses constituyen un modelo de sobriedad y de armonía social. Por otra parte, hay centenares de escenas que retratan a los holandeses en situaciones menos dignas: escenas de peleas y de jolgorio, hombres y mujeres divirtiéndose y bebiendo, coqueteando y sobándose, mientras los niños y los gatos están a sus pies, totalmente fuera de control: la mitad de esa gente tiene el aspecto de estúpidos aldeanos. ¿Qué nos dice esto sobre la sociedad holandesa? ¿Qué es lo que la negación del placer erótico de los protestantes y su intensa labor ética reprimen con tal fuerza, que necesitan proyectar en

las clases inferiores todos los tipos de libertinaje? Es como si la burguesía hubiese considerado aceptable reflejar los deseos sexuales sólo si éstos se limitaban a un entorno social distinto al suyo.

El mundo de Jan Steen (1626-1679) iría ligado indisolublemente a la turbulenta alegría que disfrutaban los miembros de las clases populares. Este pintor muestra a la gente corriente actuando de manera escandalosa, tanto en sus hogares como en las tabernas, ajena a los patrones morales de una gente más «decente». Sin embargo, a menudo se esconde cierta moral en esas juergas de borrachos. Un cráneo que recuerda a la muerte o un muchacho haciendo pompas de jabón para evocar la imagen de la fragilidad de los hombres, cambian el significado de lo que se ve en el cuadro: al espectador se le recuerda que semejantes juergas son sólo una defensa ilusoria contra una realidad mucho más profunda, mucho más trágica.[15]

Varios de los cuadros de Steen llevan el título de *Soo de Ouden Songen* («Según el viejo canta, el joven pía»), en donde se halla implícito el mensaje de que los niños seguirán el mal ejemplo de sus mayores. Estas pinturas muestran a adultos y a niños sosteniendo vasos, jarras y pipas, y algunos de los parrandistas tocan flautas o gaitas. Todos parecen tener algo en la boca, o cerca de ella. Y en el mismo centro de ese cuadro plenamente «oral» (figura 39) se encuentra el abultado pecho desnudo de una madre, la cual sostiene a una rolliza criatura que empuña una pipa de barro. El pecho desnudo da la sensación de que estuviera fuera de lugar en un entorno tan festivo. En un primer momento podría considerarse tan sólo una expresión más del libertinaje que se permite en este mundo de borrachos de Jan Steen. Pero, en un análisis más profundo, la pintura contrasta el pecho «natural» –fuente original del desarrollo tanto nutricional como moral– con las sustancias «artificiales» que han confundido la mente de los bebedores y los fumadores de Steen. Según este punto de vista moralizante, a todas las mujeres se les advierte que escondan sus pechos a tales influencias corruptoras.

La literatura popular también advertía que el pecho podía corromperse con fines carnales. A las futuras prostitutas se las pintaba en su anterior profesión como sirvientas, exhibiendo sus pechos mientras llevaban a cabo sus labores, con el fin de tender una trampa a los miembros varones de la familia. Un poema empieza de esta manera: «El hijo mayor de mi señor, que siempre soba mis pechos...».[16] El hogar, si no se controlaba mediante una escrupulosa vigilancia, corría el peligro de convertirse en una estación de paso hacia el burdel. Con esos textos se pretendía advertir a las muchachas de la clase

trabajadora contra las tentaciones de la carne y la irreparable pérdida de la virginidad. Pero también servían de advertencia a los jóvenes varones de las clases media y alta para que resistieran las tentaciones de la clase baja.

Si nos atenemos tan sólo a su tamaño, esas tentaciones carnales eran sin duda muy grandes: las mujeres holandesas tenían fama de poseer unos pechos muy voluminosos. A mediados de siglo, la mujer holandesa y la flamenca empezaron a inspirar un nuevo pecho ideal entre los pintores: en la historia del arte, por vez primera desde las diosas de la Antigüedad, los pechos voluminosos se pusieron de moda. El pintor flamenco Peter Paul Rubens (1577-1640) lanzó la moda de las mujeres rollizas, y después de su muerte otros pintores holandeses y flamencos incrementaron las dimensiones mamarias de sus modelos hasta proporciones insospechadas. Al comentar este nuevo modelo, Anne Hollander señala que después de 1650 el arte holandés tiene en gran aprecio a las «mujeres de pechos acentuados que sobresalían del escote, pechos que parecían más grandes, más redondos y más refulgentes que los que se exhibían unos siglos atrás».[17]

A pesar del énfasis que los calvinistas y los baptistas ponían en las verdades espirituales, ni los holandeses protestantes del norte ni los holandeses católicos del sur reprimieron del todo el placer sensual en las realidades mundanas. Su aprecio por las formas y colores del mundo visible se evidenció tanto en su obsesión por los tulipanes (¡cuya especulación con los bulbos llegó a provocar la ruina económica nacional en el siglo XVII!) como en sus encantadoras pinturas de paisajes, bodegones y cuerpos femeninos de voluptuosas curvas. En el «cúmulo de abundancias» que produjo el nacimiento de la burguesía holandesa y la expansión colonial podrían incluirse no sólo artículos como quesos, frutas y flores, sino también unos cuerpos bien dotados y bien alimentados.

Aquellos que visitaban Holanda en el siglo XVII se quedaban impresionados por los voluminosos encantos de las mujeres, así como por su libertad para actuar de un modo que habría sido impensable para cualquier mujer honesta en los demás países de Europa. «El hecho de besarse en público, su lenguaje desvergonzado, los paseos sin acompañante, todo sorprendía a los extranjeros –en especial a los franceses– como algo impropio, a pesar de que se les asegurara repetidamente la inexpugnable castidad de las mujeres casadas.»[18] Las evidentes curvas de las mujeres holandesas, así como sus modales desenfadados, no eran en absoluto sinónimos del libertinaje sexual que los visitantes extranjeros habrían interpretado en sus propias mujeres.

40. Adriaen van de Welde, *Campesina sentada* (anterior a 1671).
Las campesinas holandesas se sujetaban los pechos, notoriamente voluminosos, mediante corpiños externos.

A medida que el siglo avanzaba y los holandeses se convertían en una gran potencia colonial, la moda reflejaba el incremento de riquezas y la creciente influencia de las costumbres foráneas. En un principio, durante la primera parte del siglo, la gorguera española que cubría el cuello era muy común entre las damas, cuya cabeza parecía posarse sobre los encajes como una calabaza en una bandeja. Hacia la mitad del siglo, la gorguera perdió su fuerza y dio paso a cuellos más dúctiles, a menudo terminados en punta o festoneados, y ribeteados con encaje. Más tarde, siguiendo las modas de Francia e Inglaterra, el escote fue bajando, haciéndose más pronunciado, lo cual permitía enseñar la zona comprendida entre las clavículas y el abultamiento de los pechos, a veces incluso hasta el borde del pezón. ¿En qué medida la exhibición que hacían las mujeres no la determinaban variables como su clase social, su religión o su edad, por no citar sus preferencias personales? Gran parte de los austeros protestantes siguieron llevando los enormes cuellos que formaban un especie de tienda de campaña en torno al cuello y los hombros, así como altos gorros en la cabeza, y eso cuando entre las mujeres de la clase alta ya se había puesto de moda enseñar una buena parte del busto y la cabeza enmarcada en el rizado cabello. Al igual que en Francia e Inglaterra, que marcaban la moda, también allí el corsé se convirtió en

una prenda crucial para las mujeres de clase media y alta. Esta prenda creada en el extranjero, que elevaba los pechos a alturas increíbles por encima del escote, recibiría lógicamente la condena de predicadores y moralistas, quienes advertían a las damas holandesas que bajaran sus pechos y los mantuvieran modestamente tapados.

La mujeres menos privilegiadas, como las sirvientas y las campesinas, llevaban un corpiño exterior, que se ataba por delante con cintas, encima de una camisola (figura 40). Las cintas se soltaban con facilidad, y la camisola se abría para dejar entrever los pechos. Por lo que respecta a las prostitutas, solían llevar tanto corsés internos como corpiños externos para apuntalar el busto y lograr la deseada hendidura que exigía su oficio.

La fama que ostentaban los rotundos pechos de las mujeres holandesas no moriría con la edad de oro. Diderot, el filósofo francés del siglo XVIII, en una afirmación nada galante que dice muy poco en su favor, declaró que el conjunto de la mujer holandesa «eliminaba los alicientes para descubrir si la fama de sus prodigiosos pechos era verdadera o falsa».[19] Como es lógico, a Diderot se le recuerda más por sus contribuciones a la Ilustración, donde él y sus colegas descubrieron y adoptaron la virtudes republicanas que la sociedad holandesa llevaba ya algún tiempo practicando. Tanto franceses como ingleses necesitaron un siglo más que los holandeses para relacionar la armonía doméstica y su buena administración con la lactancia materna. Y cuando lo consiguieron, los pechos se transformaron en emblemas de un nuevo orden social.

El pecho político: senos para la nación

En ninguna otra época de la historia –exceptuando la nuestra– se ha polemizado tanto sobre los pechos como en el siglo XVIII. Cuando los pensadores de la Ilustración se disponían a cambiar el mundo, los pechos se convirtieron en un campo de batalla para las polémicas teorías relacionadas con la raza humana y los sistemas políticos. Antes de que concluyera el siglo, los pechos se vincularían, como nunca había ocurrido con anterioridad, a la idea misma de la nación. No es nada exagerado argumentar que las modernas democracias occidentales inventaron el pecho politizado, y desde entonces no ha habido quien las moviera de ahí.

Estas implicaciones políticas no resultaban fáciles de descubrir en las modas femeninas, que destacaban los pechos tan sólo como adornos estéticos y eróticos. En Francia e Inglaterra, que habían extendido la moda por el resto de Europa, se diseñaban los corsés y los corpiños de manera que forzaran los omoplatos hacia atrás y proyectaran el pecho hacia delante, con los pezones a punto de sobresalir. Si tenemos que hacer caso del expresivo lenguaje de un historiador de la moda, una inglesa casquivana aprovechaba «cualquier oportunidad para dejar entrever, en un abrir y cerrar de ojos, uno de los pezones».[1]

Ciertamente, se tienen muy pocos datos sobre las ramificaciones políticas del pecho en la corte de Luis XV (que reinó de 1715 a 1774), una corte famosa por sus ostentaciones libidinosas. En respuesta a las demandas de arte erótico, los pintores franceses cubrieron sus telas con mujeres voluptuosas en distintos grados de desnudez. El escote no era cuestión baladí para Luis XV, quien censuró a uno de sus ministros porque no había advertido si su futura nuera, María Antonieta, estaba bien dotada. «¿Y sus pechos? Eso es lo primero que hay que mirar en una mujer», se rumorea que dijo el monarca.

El ideal de la aristocracia seguía siendo el pecho «sin usar», que dependía de las nodrizas para conservarse joven. En 1700, menos de la mitad de las madres británicas amamantaban a sus hijos, mientras las demás acudían a una nodriza o a la ingesta «seca», consistente en alimentos semilíquidos.[2] En Francia, la incidencia de la utilización de nodrizas fue incluso mayor: lo que durante el siglo XVI había sido tan sólo una práctica de la aristocracia, en el XVII conquistó a la burguesía, extendiéndose incluso a las clases populares en el XVIII. Tanto las mujeres trabajadoras como las aristócratas dependían por igual de la leche de pago: las primeras para poder ejercer su oficio, y las segundas a fin de estar disponibles para las numerosas obligaciones sociales a que estaban obligadas las damas de alcurnia.

A mitad del siglo, casi el cincuenta por ciento de los recién nacidos parisienses eran enviados al campo para que los amamantara una nodriza. En 1769, se creó en París una Oficina de Nodrizas, con el fin de asegurarse de que a éstas se las pagaba por adelantado.[3] En 1780, de las veinte mil criaturas que habían nacido en la capital francesa, tan sólo el diez por ciento se criaban en casa. El porcentaje restante se entregaba a una nodriza, ya fuera por los padres o por la inclusa.[4] Sin embargo, en 1801, se estimaba que a la mitad de los recién nacidos parisienses y a dos terceras partes de los ingleses los amamantaba su propia madre.[5] ¿Qué era lo que había provocado un cambio tan sorprendente?

A mediados del siglo XVIII, de entre las filas de moralistas, filósofos, médicos y científicos de toda Europa se había levantado una protesta virulenta contra el hábito de entregar los hijos a una nodriza. Hablando en nombre de la Madre Naturaleza, estaban decididos a probar que aquello que era natural en el cuerpo humano era básicamente bueno para el cuerpo político. La salud física ofrecía una excelente metáfora para la salud del Estado, cuyos pechos estaban metafóricamente destinados a llevar los gérmenes de la corrupción o del bienestar.[6] Con este nuevo discurso, los pechos se dividieron en dos categorías: el pecho «corrupto» o «contaminante», vinculado a las amas de cría; y el pecho materno, vinculado a la regeneración familiar y social.

En Inglaterra, la campaña contra el hábito de enviar a los hijos con la nodriza empezó con algunos ensayos que aseguraban que la lactancia materna era necesaria tanto para el bien del recién nacido como para el de la nación.[7] La leche materna se contemplaba como un antídoto natural contra los altos índices de mortalidad entre los niños de clase alta y media que eran enviados a casa de las nodrizas

de clase baja para que los criaran. No había escasez de aspirantes a amas de cría, dado que ésta era una de las pocas ocupaciones que permitía a una mujer trabajadora ganar tanto como su marido jornalero, sobre todo si amamantaba a más de una criatura, como muchas solían hacer. Eran pocas las que se preguntaban acerca de los efectos negativos que esta ocupación podía tener sobre el hijo propio, al que tal vez se privaba de su ración de leche materna para dársela al que se había traído a casa a cambio de un salario.

Con anterioridad a 1750, el argumento principal que se esgrimía contra la utilización de las nodrizas era que el lactante absorbería el mal carácter y los defectos físicos de ésta junto con su leche. El novelista Daniel Defoe (1660-1731) increpaba a la madre que permitía que su hijo «mamara la sangre vital de una granjera o de una cardadora de lana», y que no se «molestaba en averiguar el carácter, ni tan siquiera el auténtico espíritu, de la mujer cuya leche debía mamar el niño, por no mencionar sus enfermedades corporales».[8] Es indudable que Defoe, a pesar de su brillante imaginación, no había podido escapar a los prejuicios de la clase media contra la clase trabajadora.

Pero la gran carga de la cruzada inglesa contra la utilización de la nodriza no partió de novelistas como Defoe, sino de los médicos, y en especial del doctor William Cadogan. En su influyente libro *Essay upon Nursing* («Ensayo sobre la lactancia», 1748), del que se hicieron numerosas ediciones inglesas, norteamericanas y francesas antes de finales de siglo, hacía un llamamiento a las madres para que imitaran las leyes de la «infalible naturaleza», y aceptaran las obligaciones de la lactancia. A menos que el padre se sintiera excluido de la pareja madre-hijo, Cadogan le asignaba el papel de vigilante: «Recomendaría encarecidamente a todos los padres que vigilaran cómo se amamanta a su propio hijo».[9] La producción de leche se consideraba demasiado importante para los niños británicos para dejarla en manos de las mujeres, dado que «la mayoría de las madres, de cualquier condición, no pueden, o no quieren, responsabilizarse de la fastidiosa tarea de amamantar a sus propios hijos».

Cadogan argumentaba que la lactancia resultaba fastidiosa «sólo por la ausencia de un método apropiado; si se realizara adecuadamente, hallarían un gran placer en ello todas las mujeres capaces de renunciar a un poco de la belleza de su pecho a cambio de alimentar a sus hijos». Además, en calidad de padre reciente, Cadogan aseguraba a las futuras madres que «no deben tener miedo a ofender los oídos del esposo con los berridos del niño. Este, si se le amamanta así, siempre estará tranquilo, de buen humor, siempre juguetón, rien-

do o durmiendo». Por lo visto, el método que recomendaba para dar el pecho obraba maravillas en su propia familia.

A la madre lactante se la veía como una persona que cumplía con sus obligaciones primero hacia la familia y luego hacia la comunidad, la cual –según el tópico reinante– consideraba al conjunto de sus habitantes como su mayor riqueza. Teniendo en cuenta que la guerra era una realidad reiterada en la Europa del siglo XVIII, Cadogan compartía sus temores hacia la despoblación con otros muchos pensadores nacionalistas y colonialistas.

Como médico, Cadogan también reflejaba los valores de una clase media en expansión, para quien la utilización de una nodriza era un símbolo de categoría algo frívolo. En cambio, ensalzaba a «la madre que sólo tiene unos harapos para abrigar a su hijo, y poco más que su pecho para alimentarlo». El hijo de una mujer así, afirmaba, solía crecer «fuerte y sano»; como si los pobres fueran de algún modo inmunes a las enfermedades de los ricos. En la sociedad ideal que Cadogan contemplaba, las mujeres de todas las clases sociales amamantarían a sus hijos. Cada unidad familiar constituiría un paraíso doméstico, donde cada cual contribuiría al «civismo» general. A mediados del siglo XVIII, la lactancia materna se había convertido en un principio político igualitario. Aún harían falta un par de generaciones para que la nutrición infantil cambiara sustancialmente, y cuando lo hizo –en torno a 1800–, no puede decirse que esto alterara la estructura de clases en Gran Bretaña.

Al otro lado del océano, no parece que la utilización de la nodriza llegara a ser tan popular como en la madre patria. Se daba por sentado que las mujeres coloniales amamantaran ellas mismas a sus hijos, generalmente durante un año. Pero muchas prolongaban este periodo, y por distintas razones, entre las que destacaba la utilización consciente de la lactancia como un medio para el control de la natalidad.[10] Debido a que la mortalidad infantil era muy alta –los cálculos estimados sugieren que una cuarta parte de los recién nacidos morían antes de cumplir un año, y la mitad antes de alcanzar los cinco–, las madres acometían la lactancia junto con una serie de temores reales respecto a la supervivencia de sus hijos.

Sin embargo, a juzgar por los muchos anuncios que en los periódicos de la época ofrecían leche materna como una mercadería que podía adquirirse en los hospitales de gestantes o en las residencias infantiles, la utilización de las nodrizas no era tan rara. Siempre había emigrantes recién llegadas y nativas americanas dispuestas a servir como nodrizas. Y en el sur estaban las esclavas negras, que no tenían

posibilidad de opinar al respecto. Lo más probable era que sus servicios se utilizaran inmediatamente después del parto, mientras la madre se recuperaba, o como suplemento al aporte de leche de una madre enferma, cuando no en sustitución de una madre que hubiese fallecido.[11]

Volviendo a Europa, la controversia sobre las nodrizas atrajo a algunas de las mentes más preclaras de la época, entre las cuales está la del médico y botánico sueco Carl von Linneo (1707-1778). En su tratado de 1752, escrito en latín, *Nutrix noverca* (que más o menos podría traducirse como «Madrastra nodriza»), insistía en que la utilización de nodrizas violaba las leyes de la naturaleza y ponía en peligro la vida tanto de la madre como del niño, que se necesitaban mutuamente por razones de salud. Sin embargo, no sería como abolicionista de la lactancia mediante nodriza como Linneo impondría su sello en la historia del pecho femenino, sino como el taxonomista zoológico que acuñó el término «mamífero», derivado del latín *mammae* (órganos secretores de leche), para distinguir a los animales que chupaban la leche materna de los que no lo hacían. Los mamíferos –literalmente «los que llevan mamas»– incluyen a todas las criaturas vivíparas cubiertas de pelo, con tres huesecillos en el oído medio y cuatro cavidades en el corazón.

La historiadora de la ciencia Londa Schiebinger ha cuestionado esta elección del término por parte de Linneo: «La presencia de mamas productoras de leche no es más que una característica de los mamíferos», que se encuentra tan sólo en la mitad de los seres humanos.[12] Algunos contemporáneos de Linneo, como el naturalista Buffon, se oponían al término basándose en que algunos mamíferos carecían incluso de tetillas (por ejemplo, el caballo semental), pero en el siglo XVIII era tan fuerte la fijación en los pechos femeninos, que la nueva nomenclatura para los animales antes denominados cuadrúpedos ganó rápidamente una amplia aceptación.

El término que los ingleses adoptaron para el orden de los mamíferos fue *mammals*, y los franceses *mammifères* (portadores de mamas). Pero los alemanes cambiaron en cierto modo ese enfoque con el término *Säugetiere* (animales que maman), que ponía el énfasis en la cría más que en la madre. De hecho, siguiendo el modelo alemán, podría haberse acuñado un término genérico referido a los lactantes, el cual se hubiera podido aplicar tanto a los machos como a las hembras. Las ramificaciones de la taxonomía de Linneo tuvieron un amplio alcance: su preferencia hacia las *mammae* encajaba perfectamente con las políticas del siglo XVIII, que favorecían la lactancia

41. Linneo, *Fauna suecica* (1746).
La estatua con varios pechos que aparece en la portada del tratado que Linneo publicó en 1746 refleja la gran preocupación de la época hacia los pechos de la mujer. Linneo eligió el pecho como rasgo identificativo principal de la clase de animales a los que antes se denominaba cuadrúpedos, y a los que en 1752 él rebautizó como «mamíferos».

materna y un papel exclusivamente doméstico para las mujeres. Es interesante advertir que la apropiación científica de los pechos femeninos que hizo Linneo, ya la había presagiado en su tratado anterior, de 1746, *Fauna suecica*, en cuya portada había una mujer con cuatro pechos, elegida como símbolo del reino animal (figura 41).

Al igual que muchos pensadores de la Ilustración, Linneo consideraba la lactancia como una simple cuestión de instinto maternal. Se creía que el sentimiento materno y el de la lactancia eran congénitos en los animales, incluyendo a los humanos. A una madre no había que enseñarle a amamantar a sus hijos; lo hacía de manera natural. Curiosamente, incluso en la Edad Media se sabía ya que había algunas mujeres, sobre todo de la nobleza, que no poseían ese «instinto». Ciertos poemas medievales franceses describen los apuros de una madre primeriza que «no sabía cómo dar de mamar» debido a que «nunca había aprendido cómo hacerlo», o porque era «muy poco diestra en este *métier*».[13]

Hoy, gracias a los estudios médicos y antropológicos, disponemos de muchos datos que prueban que la lactancia no es instintiva en las madres del género humano: al igual que cualquier otra conducta social, ésta debe aprenderse mediante la observación y la información. Entre los mamíferos superiores, incluso a las chimpancés y a las gorilas criadas en el zoológico se las debe enseñar a amamantar a sus crías.[14] ¿Qué habría pensado Linneo de unas madres humanas amamantando a sus hijos frente a una jaula de primates para enseñar a éstos cómo amamantar a sus crías? Si Linneo se hubiese interesado tanto por el pensamiento maternal del siglo XVIII, y él mismo no hubiera sido padre de siete hijos, probablemente ahora nos calificaríamos con un término distinto al de mamíferos.

En Francia, el tema de la lactancia iba a tener consecuencias profundamente revolucionarias. Allí, los filósofos, los escritores políticos y los funcionarios gubernamentales, así como los médicos, encabezaron una campaña en contra de la lactancia mediante nodrizas, y ninguna sería tan influyente como la de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). En su tratado de 1762 sobre la educación, *Emilio*, argumentaba que la lactancia uniría con mayor firmeza a las madres con sus hijos y con su familia, y proporcionaría los fundamentos para la regeneración social. «En cuanto las mujeres vuelvan a ser madres otra vez» –y con eso quería decir madres lactantes– «los hombres volverán a ser padres y esposos.»[15]

Por muy seductor que fuera su lenguaje e influyentes sus ideas, la postura de Rousseau ha sido censurada por los críticos de hoy en día,

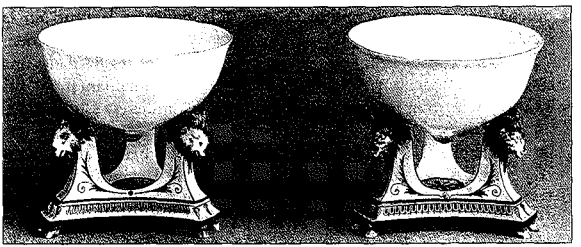
42. Auguste Claude Le Grand, *Jean-Jacques Rousseau ou l'Homme de la Nature* (grabado, h. 1785).
Nadie contribuyó tanto a popularizar la lactancia materna en el siglo XVIII como el filósofo Rousseau. El epígrafe que figura en este grabado afirma: «El restituyó a las mujeres sus obligaciones y a los niños la felicidad».

a quienes les molesta su visión de que a la mujer se la puso en la tierra con el único propósito de complacer a sus maridos y alimentar a sus hijos. A los hombres –sugería Rousseau– se les ha dado una mente para pensar, y a las mujeres pechos para amamantar. Si los hombres encuentran atractivos los pechos de las mujeres, esto se debe en última instancia al interés por perpetuar la especie y preservar los lazos familiares. Detrás de las poesías acerca de la madre como fuerza redentora social y la política igualitaria de la lactancia, se escondía una visión machista del mundo, tan profundamente arraigada en la cultura occidental, que muy pocos la han reconocido como tal. La idea rousseauniana de que la mujer es por naturaleza una criatura abnegada, cariñosa, sumisa y dependiente iba a constituir la base para una nueva ideología de idealizada maternidad, la cual encontraría gran aceptación, tanto en Europa como en América, en los dos siglos posteriores (figura 42).

En la vida privada de Rousseau hay dos hechos que hacen que sus escritos sean doblemente problemáticos. En primer lugar, perdió a su madre cuando era niño y fue su padre quien le crió, con la ayuda de una nodriza. Algunos comentaristas de hoy en día, en especial los de tendencia psicoanalítica, han visto en esta temprana pérdida el origen de sus continuos anhelos hacia el pecho femenino. Es cierto que Rousseau dejaría considerables pruebas de su interés obsesivo, y a veces cómico, respecto a los pechos de las mujeres. En el séptimo libro de sus *Confesiones* explica la historia de su fracaso sexual con una cortesana veneciana llamada Giulietta. Primero, fue incapaz de hacer un buen papel debido al exceso de excitación. Luego, cuando estaba a punto de deleitarse en el hermoso cuerpo de la mujer, descubrió que uno de los pechos difería del otro: como si tuviera un pezón deforme o invertido. Esto bastó para poner fin a su deseo y, al recordar el lance, dedicarle las más duras invectivas. Rousseau se vengaría de su impotencia en Giulietta, y la calificaría de «especie de monstruo, rechazada por la Naturaleza, los hombres y el amor».[16]

Además, una serie de circunstancias problemáticas rodean a Rousseau como padre. De su prolongada unión con Thérèse Levasseur nacieron cinco hijos, a los que abandonó en la inclusa. Esta faceta de su vida era desconocida hasta la publicación de la segunda parte de sus *Confesiones,* en 1788, época en que ya se había ganado las simpatías de numerosas mujeres que seguían los consejos de *Emilio* y amamantaban a sus hijos, volviendo la espalda a la moda de utilizar una nodriza y a veces oponiéndose al expreso deseo de sus maridos.

La creciente popularidad de la doctrina del «retorno a la natura-



43. Cuencos de porcelana procedentes de la granja de Rambouillet, fabricados en Sèvres para María Antonieta.
La leyenda cuenta que estos dos cuencos en forma de seno que encargó María Antonieta se modelaron con sus propios pechos.

leza» que preconizaba Rousseau, con un énfasis especial en la lactancia materna, llegó hasta la corte de Luis XVI y María Antonieta. En Versalles, la reina vivía la fantasía de una existencia bucólica en el caserío que adaptó para su uso personal, repleto de vacas, ordeñadoras, pastoras y ovejas. Como homenaje a la madre lactante, encargó a la fábrica de Sèvres dos cuencos de porcelana en forma de unos pechos perfectos (figura 43).

Las mujeres que dejaron constancia de este periodo de la historia a veces se refieren con orgullo al hecho de que ellas mismas amamantaran a sus hijos. Madame Roland, por ejemplo, una entusiasta seguidora de la filosofía doméstica de Rousseau, y una de las intelectuales más importantes de su época, resumió su felicidad materna con estas palabras: «Yo fui a la vez una madre y una nodriza».[17] Se negó a entregar a su hija a una nodriza incluso después de que se le secara el pecho y tuviera que alimentar manualmente a la pequeña. Para sorpresa de todos, consiguió reanudar la lactancia después de una interrupción seca de casi siete semanas.

Élisabeth Le Bas, una mujer bastante menos ilustrada, recordaba que su futuro marido había utilizado la pregunta sobre si iba a dar el pecho a sus hijos como una especie de prueba acerca de su carácter. Firme republicano y fuerte aliado de Maximilien de Robespierre, el diputado Philippe Le Bas quería asegurarse de que Élisabeth estaría dispuesta a seguir la línea del partido por lo que se refería a amamantar a los hijos. Incluso intentó engañarla al admitir sentimientos

opuestos; pero ella era demasiado lista para dejarse atrapar en una maniobra como ésa. Al cabo de poco, Élisabeth se casó con Le Bas y, en efecto, amamantó a su hijo, aunque en unas circunstancias que ella nunca hubiera deseado. Le Bas perdió la vida en el golpe de estado contra Robespierre en 1794, y a Élisabeth la encerraron en la prisión junto con su hijo de cinco semanas, al que amamantó durante nueve meses en la miseria de la celda carcelaria. Las últimas palabras que su marido le dirigió fueron éstas: «Aliméntalo con tu propia leche. (...) Transmítele así el amor a este país».[18]

Si bien es comprensible que tanto Madame Roland como Madame Le Bas –ambas mujeres burguesas con ardientes sentimientos republicanos– eligieran la lactancia materna de acuerdo con los dictados del oráculo más respetado de la revolución, no resulta tan fácil comprender la popularidad de Rousseau entre aristócratas y realistas. Sin embargo, la pasión por la lactancia que él inspiró traspasó barreras sociales, lealtades políticas y fronteras nacionales.

En Alemania, al igual que en Francia, la madre lactante se convirtió en protagonista tanto de la poesía sentimental como de la pintura. A veces, como en el precioso dibujo al pastel de Johan Anton de Peters, conocido como *Die Nährelter* («El alimento de los padres»), el pecho materno constituye el núcleo central de una íntima escena familiar: madre, padre e hijo se juntan en torno al pecho como si éste fuera una chimenea encendida.[19] Los sencillos personajes bucólicos de ese dibujo eran unos padres sin duda más cariñosos que sus sofisticados equivalentes de la ciudad.

Un trío completamente distinto hallamos en el grabado inglés que satiriza a las damas aristocráticas obligadas por la moda a amamantar a sus hijos. Sin duda ponían en ello sus pechos, pero no su corazón, si tenemos que hacer caso de la caricatura satírica de James Gillray, *La mamá elegante* (1796), en la que se ve a una madre vestida con elegancia y sentada rígidamente en el borde de una silla, mientras una doncella sostiene a la criatura pegada al pecho de la mujer y una carroza aguarda a la dama (figura 44).

En los últimos años del siglo XVIII, la lactancia había adquirido la apariencia de un culto. Baste considerar como ejemplo la organización filantrópica femenina La Charité Maternelle, que unas ricas damas francesas fundaron en 1788 con el fin de ayudar a las madres pobres de París. Las normas para las posibles beneficiarias eran las siguientes: debían estar casadas, presentar un certificado de buena conducta emitido por su parroquia, y tenían que amamantar a sus hijos. El requisito de la lactancia, a la que se consideraba «el princi-

44. James Gillray, *La mamá elegante* (1796). La postura tensa del bebé entre la madre y la doncella –la cabeza incómodamente estirada hacia el pecho materno y el trasero levantado en brazos de la criada– ridiculiza el culto a la moda de la lactancia.

pio fundamental de la caridad materna», se veía como una forma de «estrechar los lazos familiares, vincular a la madre a sus deberes, obligarla a quedarse en casa y, de esta manera, evitar que llevara una vida desordenada, o que se dedicara a la mendicidad».[20] La obligación de amamantar a los hijos se convirtió de esta manera en una especie de control social que las damas adineradas ejercían sobre los miembros de las clases más pobres.

Pero no eran sólo las damas pertenecientes a la elite las que restringían su generosidad a las madres dispuestas a amamantar a los hijos. El propio gobierno francés decidió, mediante un decreto asambleario del 28 de junio de 1793, que si una madre no amamantaba a su hijo, no podría optar a la ayuda que el Estado ofrecía a las familias indigentes. En el decreto se añadió una cláusula para las madres solteras: «Aquella muchacha que declare que quiere amamantar

al hijo que lleva en su vientre, y que necesite la ayuda de la nación, tiene derecho a exigirla».[21]

Un año después, los alemanes siguieron el mismo ejemplo, e incluso lo radicalizaron: una ley prusiana de 1794 exigía a todas las mujeres sanas que amamantaran a sus hijos.[22] Sin embargo, si los anales de Hamburgo son indicativos de las costumbres generalizadas de los alemanes, eran pocas las damas que amamantaban a sus criaturas. En Hamburgo, en la última década del siglo XVIII, las peticiones de nodrizas para servir en hogares adinerados era sustancialmente la misma que antes. Cuando en 1796 el Hogar de los Pobres de Hamburgo abrió una sala de maternidad para que las madres solteras dieran a luz gratuitamente, las atendían con la condición de que se hicieran nodrizas después del alumbramiento. «De hecho, a menos que fueran físicamente incapaces de amamantar a un niño, el Hogar exigía que estas mujeres aceptaran las oportunidades que se les ofrecían.»[23] En cuanto al hijo de la propia nodriza, ésta debía amamantarlo junto al que le habían confiado a cambio de un salario, o dejarlo en custodia con algunos campesinos. Mientras las francesas pobres recibían subsidios sólo si amamantaban a sus hijos, aquí la situación era muy distinta: a las madres pobres de Hamburgo se las subvencionaba sólo si aceptaban amamantar a los pequeños de otras. Ambos ejemplos revelan la intrusión del Estado en las prácticas domésticas, no sólo en Francia, sino en los países del entorno. Dado que Francia era la que marcaba el rumbo tanto en política como en la moda, cualquier terremoto que ocurriera en el suelo francés sin duda provocaba vibraciones sísmicas más allá de sus fronteras, o, tal como se diría más tarde: cuando Francia estornuda, toda Europa se acatarra.

La Revolución afectó de muchas maneras a los pechos de las francesas. Algunas hicieron suya la lactancia con encendido fervor, como puede comprobarse en la carta de una madre expectante que aguarda con ansia el momento en que acercará el hijo al pecho, «para llenarle pródigamente con una leche nutritiva y saludable».[24] Otras tuvieron que elegir entre amamantar a su hijo o seguir a su esposo al exilio, a la cárcel o a la guerra. Una mujer, tía del futuro poeta Alphonse de Lamartine, describió cómo la lactancia resultó ser una bendición para su hermana, a cuyo «marido habían encerrado en prisión, pero como ella estaba amamantando a su hijo, la dejaron en libertad».[25] En general, el interés manifiesto de la nación por la salud de la infancia permitió efectuar numerosas concesiones a las mujeres embarazadas, así como a las madres lactantes. Al rememorar la Revolución, las mujeres no consideraban triviales o irrelevantes las historias

relacionadas con la lactancia, pues ésta había alcanzado niveles casi mitológicos.

En el discurso revolucionario, la leche pura de las madres amorosas se comparaba implícitamente con la leche manchada de los aristócratas del *Ancien-régime*, muchos de los cuales se habían criado con una nodriza. Esta asociación de la lactancia materna con las virtudes republicanas y la utilización de las nodrizas con la decadencia realista ofreció una elección «patriótica» a las mujeres: a las que elegían amamantar a sus hijos se las contemplaba como si hicieran una declaración política en favor del nuevo régimen. Respecto a esto, las ciudadanas de Clermont-Ferrand transmitieron estas palabras a la Asamblea Nacional: «Procuraremos que nuestros hijos beban una leche incorruptible, para lo cual la purificaremos con el espíritu natural y conveniente de la libertad».[26] La lactancia no era ya una cuestión privada, con ramificaciones que incumbían sólo al niño y a la familia. Se había convertido en una manifestación colectiva del deber cívico, tal como Rousseau había intuido esperanzado.

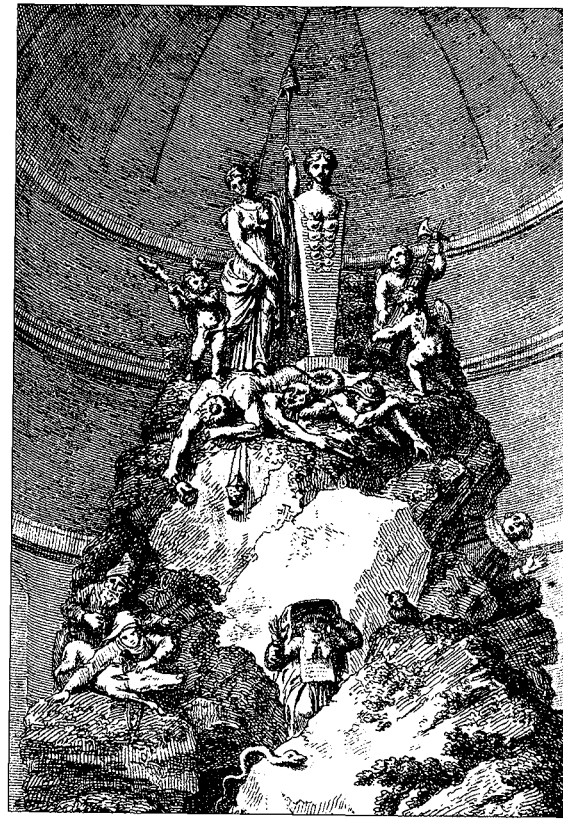
En un devocionario oficial se exhortaba a las mujeres a que ofrecieran el pecho a su marido para que reposara en él la cabeza, y a sus hijos para alimentarse. Y a todos los niños de la nación se les aseguraba que «la patria ha escuchado vuestra tierna llamada; para nosotros se ha convertido en una segunda madre».[27] Y la patria se complacía en presentarse como una madre que ofrecía los pechos a todos sus hijos, hasta a los antiguos esclavos negros de las colonias (figuras 45 y 46).

La iconografía de la Revolución francesa se pobló rápidamente con mujeres de pechos desnudos. Siguiendo los modelos clásicos, las figuras femeninas ataviadas con túnicas que dejaban al descubierto un pecho, o los dos, se convirtieron en símbolos corrientes de la nueva República. A veces, ésta se representaba como una mujer guerrera con un pecho desnudo, un casco como el de Atenea en la cabeza y una lanza rematada por un gorro frigio. En otras, rememorando el modelo de la Artemisa de múltiples pechos, llegaba a exhibir una docena, los cuales simbolizaban los ideales populares, como en Natura y Razón (figura 47). Numerosas pinturas, grabados, medallas, relieves y estatuas convirtieron el pecho femenino en una especie de icono nacional.

Imaginemos el Festival de la Regeneración, que se celebró el 10 de agosto allí donde estuvo la antigua Bastilla. Allí, en la primera de las seis ciudadelas que se extendían por todo París, se erigió una fuente en forma de diosa egipcia, de cuyos pechos brotaban chorros de agua.

45. *La France Républicaine, ouvrant son sein à tous ses citoyens* (h. 1790). La nueva República francesa a menudo era representada como una mujer «que abre su pecho a todos sus ciudadanos». En este grabado, un nivel de carpintero cuelga entre sus pechos, para indicar un acceso igual para todos.

46. Natura, como madre igualitaria (h. 1790). Durante la campaña para liberar a los esclavos de las Indias occidentales, se representó a la nación francesa como una madre generosa, que amamantaba tanto a los niños blancos como a los negros.



47. Monumento erigido a Natura en el templo de la Razón, en Estrasburgo (1793).
Las estatuas de múltiples pechos, que se remontan a la antigua Grecia, se convirtieron en ídolos nacionales durante la Revolución francesa.

Louis David, autor de este proyecto, plasmó elocuentemente el momento supremo en que «nuestra madre común, Natura, exprime de sus fecundos pechos el líquido puro y benéfico de la regeneración».[28] Una multitud de asombrados parisienses observó cómo cada uno de los ochenta y seis comisionados bebía un vaso de agua de los chorreantes pechos de la diosa, y cómo el presidente de la Convención Nacional, Hérault de Séchelles, proclamaba: «Estas fecundas aguas que fluyen de tus pechos (...) consagrarán el voto que Francia jura ante ti este día». Y a las mujeres de entre la multitud se las animó a amamantar a sus hijos para que «las generosas virtudes militares fluyan, junto con la leche materna, en el corazón de todos los lactantes franceses».[29] Este espectáculo al estilo de Hollywood representó una consolidación asombrosamente propagandística entre la nueva Nación y las imágenes gemelas de la Madre Naturaleza y las madres de verdad, ambas veneradas como mujeres lactantes.

Paradójicamente, esto ponía a las mujeres en un primer plano, en el preciso momento en que se las borraba definitivamente de la vida pública. Las nuevas leyes que garantizaban derechos civiles a religiones minoritarias, e incluso a antiguos esclavos, no se hacían extensivas a las mujeres. Sin embargo, los pechos femeninos se reclutaban para transmitir un amplio surtido de ideas republicanas, como libertad, fraternidad, igualdad, patriotismo, valor, justicia, generosidad y abundancia. La idea de la República como una madre generosa, con sus abultados pechos al alcance de todo el mundo, fue a partir de ese momento un puntal para las políticas liberales.

Se podría argumentar que la nueva iconografía estaba en algunos aspectos relacionada con la indumentaria que las mujeres reales llevaron en el periodo revolucionario. En la década de 1780 hizo su primera aparición el vestido sin entallar, cuyas telas ligeras y pliegues holgados contrastaban con la rigidez del atuendo anterior. Los corsés y las gruesas telas se descartaron en favor de formas más sencillas, como parte de una tendencia general más clásica, que miraba hacia los antiguos griegos y romanos por su filosofía, su política y su moda. El «políticamente correcto» vestido sin entallar, junto con los calzones jacobinos para los hombres, se convertirían en símbolos del igualitarismo de la nueva sociedad.

En opinión de la crítica literaria Barbara Gelpi, durante el Directorio (1795-1799) la indumentaria de las mujeres en ambos lados del canal adoptó «una naturalidad y una sencillez apropiadas para una embarazada o una madre lactante. Los pechos se resaltaron y se aumentó su disponibilidad».[30] Durante un breve periodo, a finales de

siglo, se descartaron los corsés, y los vestidos fueron tan ligeros y transparentes que pesaban tan sólo un par de libras.[31] Un artículo publicado en *La Petite Poste* del 22 de junio de 1797, ofrecía esta reveladora descripción:

«Dos mujeres bajaron de un elegante cabriolé. Una vestía decentemente, la otra llevaba los brazos y el cuello desnudos, y una falda de gasa encima de unos pantalones color carne. Apenas dieron dos pasos antes de que la gente las rodeara y estrujara. A la mujer medio desnuda la insultaron... Nadie era capaz de mirar sin indignación el atuendo de esa dama de la "nueva" Francia».[32]

Una revista inglesa de comienzos de 1800 advertía, en su editorial, que las muchachas de ahora se «cubren tan sólo con chales transparentes, que flotan y revolotean sobre sus pechos, los cuales se ven claramente a través de la tela».[33] Este reducido atuendo se consideraba apropiado tanto para las jóvenes madres como para las solteras. Los pechos que durante el Renacimiento se habían separado en dos grupos –uno para amamantar y el otro para el placer sexual– ahora se juntaban de nuevo en un solo pecho de objetivos múltiples. Los pechos lactantes se habían convertido en pechos sexuales (figura 48).

A partir de ese instante, al pecho materno con alusiones eróticas se le convocaría para servir a distintos intereses nacionales. En Francia, durante los siglos XIX y XX, la figura alegórica con un pecho desnudo, o con los dos, seguiría representando a la República. A menudo se la identificaba con la Libertad, como en el famoso cuadro de Delacroix *La Libertad guiando al Pueblo*, cuya temática no hace referencia a la revolución de 1789, como mucha gente cree, sino a la sangrienta insurrección de 1830 (figura 49).

En contraste con la exhibición «accidental» de los pechos femeninos en el arte erótico del Renacimiento o del siglo XVIII, esta Libertad descubre sus pechos deliberadamente, en un intento por inspirar sentimientos políticos en vez de estímulos sexuales.[34] Más de un centenar de años después, en el momento de la liberación de París al concluir la segunda guerra mundial, la famosa cantante francesa Anne Chapel saltó sobre la capota de un coche, se abrió la blusa y, «al igual que la *Libertad* de Delacroix, exhibiendo sus espléndidos pechos, empezó a cantar el himno nacional».[35] La vida, dejándose guiar por el arte, no tenía mejor símbolo para la libertad que unos pechos sin trabas.

48. Marguerite Gérard, *Los primeros pasos o la madre lactante* (h. 1800).
En los años que siguieron a la Revolución, la madre lactante adquirió connotaciones sexuales a la vez que cívicas.

49. Eugène Delacroix, *La Libertad guiando al Pueblo* (1830). En medio de los cuerpos heridos y las banderas al viento, la Libertad de Delacroix dirige al pueblo hacia la victoria. Aquí la desnudez de los pechos se ha convertido en un símbolo de desafío, tan apremiante y agresivo como la propia Revolución.

En torno a 1850, la encarnación de la República francesa, con sus pechos al aire, adquiriría un nombre: Marianne. Con su rostro juvenil, su gorro frigio y sus pechos desnudos, a partir de ese instante a Marianne la plasmarían en innumerables cuadros, esculturas, carteles, caricaturas y monedas, sugiriendo siempre cualidades como arrojo, dinamismo, solidaridad y atractivo sexual, que los franceses reivindican como carácter nacional.[36] A pesar de que otros países han adoptado a veces algunos aspectos de la figura de Marianne en sus emblemas nacionales –por ejemplo, la Columbia de Estados Unidos, la Britania de Gran Bretaña o la Germania de Prusia–, esas

imitaciones nunca han exhibido sus pechos con la misma osadía que el original francés.

Francia había abierto el camino durante el siglo XVIII, y se empeñaría en creer en su superioridad política hasta mucho después de que se hubiera convertido en una potencia menor en el ámbito internacional. Pero la marea ascendente del imperialismo británico así como el poder cada vez mayor de Estados Unidos cambiarían el centro de influencia hacia los países de habla inglesa. Durante la mayor parte del siglo XIX fue la reina Victoria, junto con su querido esposo el príncipe Alberto y sus nueve hijos, la que proporcionaría el modelo supremo de la entrega tanto familiar como cívica.

Ya fuera en Inglaterra, como en Estados Unidos, el único pecho que se veneraba públicamente era el materno. Se animaba a las madres para que amamantaran a sus hijos y asumieran las tareas relacionadas con el bienestar de éstos. Cada vez más, el convencimiento de la importancia psicológica que tenían las relaciones entre la madre y el hijo otorgaba una mayor autoridad a la exigencia de dar el pecho. A las madres que se negaban a ello se las consideraba personalmente egoístas y socialmente subversivas. Como mínimo, eso hizo que menguara la costumbre de los británicos de enviar los niños al campo, e incrementó la de traer la nodriza a casa, donde la madre podía supervisar su labor.

En Estados Unidos, las mujeres que amamantaban a sus hijos eran la mayoría. Y, hasta en el sur anterior a la guerra civil, cuando aún se podía tener una esclava nodriza, sólo el veinte por ciento de las madres la utilizaban, ya fuera como un aporte suplementario de leche o como sustituta.[37] Y cuando se recurría a una ama negra para amamantar a algún niño blanco, a menudo era a expensas del hijo de la esclava, como puede comprobarse en este relato de una esclava de Carolina del Norte:

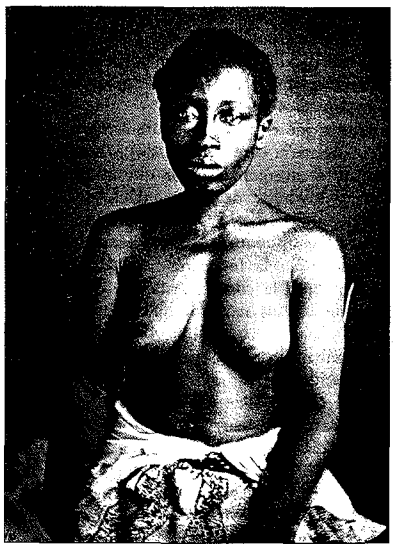
«Mi tía Mary pertenecía al amo John Craddock, y cuando la esposa de éste murió dejando a una niña pequeña –es decir, a la señorita Lucy–, tía Mary estaba dando el pecho a un niño que había tenido, de modo que el amo John le ordenó que amamantara a su niña también. Si tía Mary daba el pecho a su hijo y la señorita Lucy empezaba a llorar, entonces el amo John agarraba al pequeño de las piernas y le daba palmadas en las nalgas, al tiempo que le decía a tía Mary que diera de mamar primero a su niña».[38]

Las tensiones inherentes a la propiedad que los blancos ejercían sobre el pecho de las mujeres negras estallaron en uno de los momentos más dramáticos de la historia del abolicionismo. Esto ocurrió en Indiana, en 1858, cuando Sojourner Truth, una militante antiesclavista y antigua esclava, se dirigía a un público mayoritariamente blanco. Al finalizar el mitin, un grupo de simpatizantes esclavistas la desafió poniendo en duda su identidad sexual, pues querían probar que ella no era una mujer. Tal como Nell Painter explica en la biografía de Sojourner Truth, esta acusación de impostura, que pretendía socavar la autenticidad de Truth, se volvió en contra de quienes la acusaban e impugnó su autoridad.[39]

Así es como se publicó la noticia en *The Liberator*, el 15 de octubre de 1858:

«Sojourner les dijo que sus pechos habían amamantado a muchos niños blancos, a cambio de excluir a los propios hijos; que algunos de esos niños blancos habían crecido hasta hacerse hombres y que, a pesar de haber mamado de sus pechos de color, eran mucho más hombres, según su parecer, que los que ahora la acusaban; y con voz tranquila les preguntó, al tiempo que se desabrochaba el vestido, si también ellos deseaban mamar. Para vindicar su veracidad, les dijo que enseñaría el pecho a todos los congregados; que no era ella quien debía avergonzarse por desnudarse el pecho en su presencia, sino ellos los que deberían tener vergüenza».

Descubrirse los pechos para obtener cierta notoriedad política conseguiría muchas seguidoras un siglo después, entre las feministas de los años setenta y ochenta, aunque nunca con tanta determinación como en aquella tribuna de 1858 en Indiana, cuando la cuestión moral de la esclavitud estaba a punto de dividir a la nación. El pecho desnudo de Sojourner Truth, al igual que su no menos famosa pregunta «¿Que no soy una mujer?», no dejó duda alguna respecto a su calidad como mujer y como persona. ¿Cómo podían pensar que aquellos pechos, de los que habían mamado tanto niños negros como niños blancos, no eran completamente humanos? Sin embargo, a los esclavos de color no se les trataba como a seres humanos: ni en el campamento de esclavos, en donde sus posibles compradores les examinaban descaradamente los dientes, la musculatura y los pechos, ni luego en casa, donde se convertían en propiedad del amo, a un mismo nivel que lo eran los perros y las vacas (figura 50).



50. Delia, campesina nacida de padres africanos, hija de Renty, Congo; plantación de B.F. Taylor, Columbia, Carolina del Sur (Daguerrotipo de J.T. Zealy; marzo de 1850). Los primeros fotógrafos estadounidenses documentaban a las mujeres de color como una propiedad. Los pechos totalmente desnudos de esta *mujer* se consideraban como una parte intrínseca de su valor como esclava.

La lucha de Truth por la liberación del cuerpo negro de la explotación de los blancos estaba muy alejada de las preocupaciones de la clase media. Mientras a las esclavas se las trataba como a animales, a las mujeres blancas de los Estados Unidos y de Gran Bretaña se las idealizaba como si fueran ángeles domésticos. El poema de Coventry Patmore «The Angel in the House» («El ángel en la casa», 1854-1856) reflejaba este punto de vista de la clase dominante respecto a la madre como una etérea hada buena, abnegadamente entregada a su familia.

Las referencias al pecho erótico quedaron ampliamente borradas de la literatura victoriana, excepto cuando se hacía de manera encubierta, tal como se evidencia en la poesía de ese característico victoriano que fuera lord Alfred Tennyson.[40] Siempre que la palabra que empezaba por «p» aparecía en alguno de los poemas de Tennyson (en lugar de «redondeadas formas», o cualquier otro eufemismo), lo hacía para presagiar alguna catástrofe. El narrador de «Tiresias» se quedó

ciego al ver los pechos de Palas Atenea cuando ésta salía del baño. «Los pechos de Helena» de Troya evocaron la imagen de la gran destrucción («Lucrecio»). Y el suicidio de Cleopatra se perpetró, por supuesto, mediante la espectacular «mordedura de un áspid» sobre su pecho («Un sueño de bellas mujeres»).

De igual modo, se entendía que el pecho bueno era el pecho lactante. Las madres, tanto en Inglaterra como en Estados Unidos, Francia o el norte de Europa, no se avergonzaban de que las vieran en casa mientras amamantaban a los hijos; de hecho incluso se les permitía amamantar en lugares públicos como parques o estaciones de ferrocarril, sobre todo a las clases populares.[41] Esto era válido hasta para las mujeres de clase media en la Inglaterra rural, donde a las criaturas se las amamantaba, como la cosa más natural del mundo, dentro de las iglesias, y sin los falsos remilgos que solían asociarse con la sociedad victoriana.

Para aquellos que se mostraban hostiles a la utilización de una nodriza o a la creciente popularidad del biberón, a la madre lactante había que protegerla como si se tratara de una especie en extinción. Después de los descubrimientos de Pasteur, se comprobó que hervir lo suficientemente la leche hacía que la leche embotellada fuera segura para las criaturas, y hacia 1880 la utilización de los biberones se convirtió en algo bastante habitual en las ciudades de Inglaterra. En cambio, en las zonas rurales esto todavía era algo extraño. Flora Thompson escribió una evocación autobiográfica de la vida en Oxfordshire, donde, «cuando traían de visita a la aldea a alguna criatura a la que alimentaban con biberón, nos mostraban la botella como si fuera una curiosidad».[42]

La magnificación del pecho materno se extendió desde Londres hasta el Nuevo Mundo por el oeste, y por el este llegó hasta Rusia. Para fomentar el creciente espíritu nacionalista, los eslavófilos recurrieron a la imagen de la Madre Rusia, a la que simultáneamente identificaron con la Madre Tierra y las nodrizas campesinas que amamantaban a los niños rusos. Escritores importantes como Pushkin y Dostoyevski defendieron a la Madre Rusia junto con el Padre Zar, o incluso por encima de éste. A estas dos madres, tanto la simbólica como la real, se las invocaba como el principio de la redención del hombre y el renacimiento social. En el contexto del debate sobre el papel social de la mujer en la Rusia de 1860, el novelista Nikolai Leskov proclamaba al pecho femenino el defensor del orden tradicional y «vehículo de las virtudes cívicas femeninas».[43]

A la gran mayoría de los niños rusos se les daba el pecho, ya

fuera el de la madre o, entre la nobleza, el de una nodriza; pero, a finales de la década de 1870, a muchos ya se les alimentaba con biberón.[44] Tolstói le plantó cara al hábito de utilizar nodrizas, o el biberón, e hizo de la lactancia materna la piedra angular de su visión del matrimonio y de una sociedad comunitaria. En primer lugar, el deber de su esposa, Sonia, consistía en amamantar a sus hijos, obligación que conllevaría amargas peleas. Por los diarios de Sonia sabemos que ella sufría dolorosas mastitis y que habría renunciado a amamantar a los hijos de no ser por la obstinada insistencia de Tolstói. En palabras de una historiadora de la literatura: «Tolstói se salió con la suya: Sonia, a pesar del dolor, amamantó a sus hijos; una victoria que, una vez más, resulta difícil no considerar como un control simbólico de los hombres sobre el cuerpo de las mujeres. En esta batalla, como en la novela que escribiría diez años después *[Ana Karenina]*, Tolstói se adueñó del pecho femenino (...) para sus propios fines ideológicos».[45]

La victoria personal de Tolstói halló eco en los valores patriarcales de la tradición rusa, que esperaban que la mujer fuera sumisa al hombre, los hijos a los padres y los siervos a sus amos. Dado que salían de la pluma del escritor ruso más reverenciado de su tiempo, las novelas y cuentos de Tolstói adquirían una consideración casi religiosa. ¿Quién podía dudar que la madre buena de *Ana Karenina* era Kitty, que amamantaba a su bebé, y que la mala era Anna, que no lo hacía? ¿A quién no le habría seducido la visión idílica de la sociedad rusa, basada en la unión de la madre y el hijo en el momento de darle el pecho, y opuesta a la transacción comercial de la utilización de la nodriza, que obligaba a las mujeres a «alquilar» sus pechos y a vender su leche? La imagen bucólica que Tolstói dio de la Madre Rusia, poblada por millones de madres lactantes y campesinos idealizados, fue un intento desesperado de detener el tiempo y prolongar el sueño agrario de la naturaleza y la nutrición femeninas.

Vale la pena señalar que en 1895, la emperatriz de Rusia, Alexandra Feodorovna, decidió amamantar personalmente a su primera hija, la gran duquesa Olga. Esto era tan contrario a las prácticas habituales, que en palacio ya habían convocado a un grupo de nodrizas a fin de llevar a cabo una última selección. No hace falta decir que las nodrizas se sintieron muy decepcionadas.

La emperatriz de Alemania, Victoria Augusta, desempeñó un papel incluso más activo en la promoción de la lactancia materna. Madre de siete hijos, dio conferencias acerca de las virtudes que acarrea la lactancia. En noviembre de 1904, habló ante la Liga de Mujeres Patrióticas, una organización que respaldaba las fuerzas conservadoras

tanto en el gobierno como en la medicina, y contemplaba la lactancia materna como una reacción contra el descenso de la tasa de natalidad y la creciente participación de las mujeres como fuerza laboral.[46]

Ese mismo año, el Estado prusiano proporcionó fondos para la primera clínica destinada al cuidado infantil y administrada voluntariamente por miembros de la Liga de Mujeres Patrióticas. Se pagaban primas a las mujeres lactantes, y a las madres se las encarecía a luchar contra el declive moral que habían provocado hábitos tan reconocidamente perniciosos como el uso del biberón y el control de natalidad. El miedo a la despoblación, que alcanzaría su punto más elevado en vísperas de la primera guerra mundial, tuvo su importancia en la política sanitaria de Alemania y dio como resultado la creación de más de un millar de clínicas infantiles en 1915. Esta alarma ante el descenso de la tasa de natalidad (aunque no tan baja como la de sus vecinos franceses) cargó las baterías de los políticos del Estado prusiano, que adoptaron la lactancia materna como la panacea para todas las dolencias físicas, morales y sociales.

Pero había otros que defendían la mayor pureza y mayor higiene de la leche embotellada. Los miembros de la Liga para la Protección de las Madres replicaban a los mensajes pronatalistas del gobierno con su propio programa de progreso, según el cual eran partidarios de la liberación sexual, el bienestar de las madres solteras y demás causas radicales. Durante los veinte años que siguieron, hasta la llegada del nacionalsocialismo, la Liga para la Protección de las Madres supondría un activo reto a los grupos conservadores.

En el transcurso del siglo XX, los pechos de las mujeres han visto cómo distintos gobiernos los politizaban por múltiples causas distintas, sobre todo en tiempos de guerra. Durante la primera guerra mundial, la propaganda añadía una nueva dimensión a la utilización política del pecho femenino. En los carteles franceses, una Marianne de pechos desnudos alza los brazos para pedir préstamos para el gobierno francés. O, desnuda de cintura para arriba, se desembaraza del águila prusiana con la agilidad de una bailarina giratoria.[47] O, en otro, exhibe descaradamente sus pechos e incluso el pubis (figura 51). A otras mujeres de aspecto moderno se las muestra en su papel de enfermeras, conductoras de autobús, obreras de fábricas o del campo, carteras, tejedoras de medias, amas de casa ahorradoras o madres prolíficas, todas contribuyendo con sus esfuerzos a la guerra (figura 52).

51. Bernard, *Homenaje al 75 de Infantería* (cartel francés de 1914). Los carteles franceses de la primera guerra mundial erotizaron a Marianne por motivos patrióticos. Aquí se la ve desnuda frente a un cañón, el cabello impulsado por la brisa y sus pechos erguidos desafiando al enemigo alemán.

La desnudez total o parcial de estas figuras femeninas se remonta a una antigua tradición francesa hacia los pechos hermosos: políticos durante la revolución de 1789, eróticos durante el Renacimiento, sagrados a finales de la Edad Media. Los alemanes contemplaban esta desnudez femenina como una prueba más de la decadencia de los franceses, y recurrían a ella para muchas de las caricaturas de mujeres francesas, en las que éstas aparecían en actos extravagantes, repletos de carga sexual. En una trasposición anal de la fijación de los franceses hacia el pecho femenino, una caricatura mostraba a Marianne sentada encima del Arco de Triunfo, con unas enormes nalgas en forma de pechos apuntando en dirección a los militares.[48]

La propaganda alemana raramente recurría a las mujeres como figuras estimulantes. En el mejor de los casos, se las representaba en sus tradicionales papeles femeninos, entregando alimentos tanto a los hombres como a los niños. Durante los primeros años de guerra, utilizaban hermosas mujeres de pechos generosos y trenzas doradas, que ofrecían flores y bebidas a los soldados. Pero, a medida que la guerra se prolongaba, las imágenes se hicieron más sombrías, los velos de

52. G. Léonnec, *La cartera* (1917).
La utilización de mujeres como carteras durante la primera guerra mundial dio pie a ilustraciones como ésta. Aunque los pechos desnudos y el soldado en miniatura que sostiene en la mano deben entenderse de manera alegórica, el hecho de que el vestido le llegue hasta las rodillas y deje las piernas al descubierto es una prueba histórica del acortamiento de la falda que se produjo durante los años que duró la guerra.

viuda y unos rostros sombríos se convirtieron en el recuerdo visible de que los muertos iban en aumento (figura 53).

Los norteamericanos caricaturizaban al enemigo alemán como un monstruo inhumano, un gorila circense con el casco prusiano, enormes colmillos, una porra en la mano donde se lee «cultura», y una joven desvalida en la otra (figura 54). Esta imagen, perteneciente a un cartel de reclutamiento de 1917 –cuyo texto proclamaba: «¡Destruid a esta bestia enloquecida!»–, transmitía el mensaje de que los alemanes eran unas bestias que violaban a sus víctimas femeninas. Los pechos desnudos de su víctima simbolizaban la vulnerabilidad femenina, no la fortaleza, como en los carteles de Marianne. Se pretendía que su belleza suave conmoviera los corazones de los jóvenes norteamericanos y los animara a partir valerosamente en defensa de Euro-

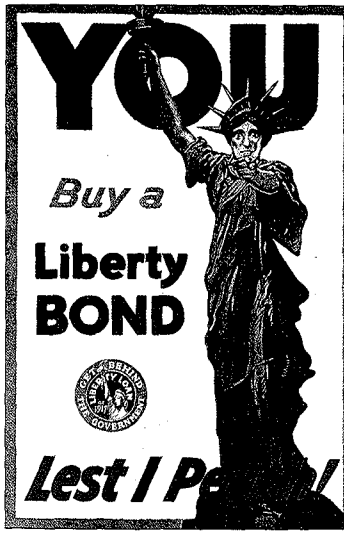
53. Ferdy Horrmeyer, «¡Mujeres de Alemania, contribuid a la victoria!» (cartel alemán de 1918). Este cartel, que refleja el ánimo sombrío de la nación alemana, retrata a las obreras de una fábrica con los ojos caídos y unos pechos sin forma.

pa, por temor a que sus mujeres fueran las siguientes en la lista. El cartel tampoco pasó inadvertido para los alemanes. En realidad les provocó tal impacto que, veinte años después, a comienzos de la segunda guerra mundial, el ministro de propaganda, Goebbels, utilizó una reproducción exacta de este cartel para recordar a los alemanes cómo les habían tratado con anterioridad sus enemigos norteamericanos y británicos. La llamada final del cartel alemán de 1939 afirmaba: «¡No habrá una segunda vez!».

Por lo general, la exhibición de los pechos no resultaba admisible en los esfuerzos de los estadounidenses para contribuir a la guerra, a no ser que fuera en escenas donde las mujeres aparecían como víctimas del enemigo, o, por el contrario, para proteger a los soldados americanos. En otro cartel de alistamiento de 1917, donde se leía el epígrafe «¡Te toca a ti defender el honor de la nación!», se veía al Tío Sam en actitud vigilante detrás de Miss Libertad, cuyo cuerpo inclinado hacia delante exhibía un escote seductor, los hombros y los brazos al descubierto y una buena porción de pecho desnudo. Esta escena melodramática, diseñada por la Asociación de Publicitarios Cinematográficos, recurría a una imaginería descaradamente sexual para aunar a los hombres contra la posible violación de su país, simbolizado en una joven desvalida.

54. H.R. Hopps, «¡Destruid a esta bestia enloquecida! Alístate. Ejército de Estados Unidos» (cartel norteamericano de la primera guerra mundial). El enemigo alemán es un monstruoso gorila que secuestra a indefensas mujeres. Con los pechos cruelmente expuestos, la víctima se cubre los ojos en un gesto que refleja la vergüenza de la desnudez y el terror a la violación.

De todos modos, si los pechos desnudos raramente formaban parte de la representación que los americanos hacían de sí mismos –excepto en algunas escenas de violación–, no obstante durante la guerra se produjo un rápido cambio, y la Columbia o Libertad tapada dio paso a un modelo menos vestido. Esta transición se hace evidente en una serie de carteles que se crearon para fomentar la venta de Bonos pro Libertad entre 1917 y 1919. El primero de esta serie muestra una Libertad en forma de estatua, tapada con una gruesa *túnica* desde la cabeza a los pies (figura 55). El segundo de la serie, que se distribuyó pocos meses después, es radicalmente distinto (figura 56).



55. «¡Compra un Bono pro Libertad, si no pereceré!» (1917). Con su corona de pinchos y la túnica que le llega hasta los pies, la Libertad se muestra asexuada, al estilo de la Atenea griega.

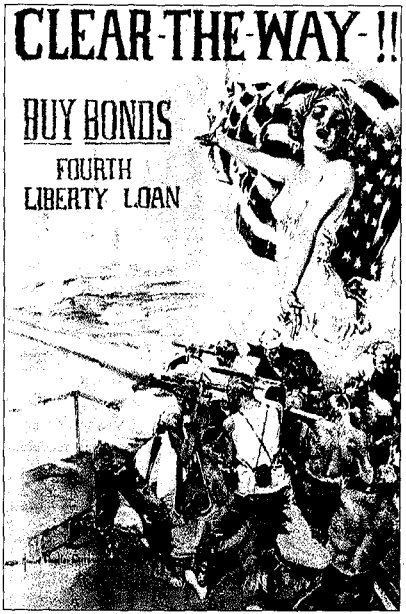
Aquí ella es más suave, más femenina, con los brazos tendidos en un gesto de súplica, la cara casi apesadumbrada, y los pechos claramente visibles: de hecho, casi literalmente perfilados mediante unas cintas que los cruzan por encima y por debajo. Los siguientes carteles, tercero, cuarto y quinto de la serie, todos diseñados por Howard Chandler Christy, mostraban a una mujer más joven y sexualizada, luciendo algo que recordaba más a un salto de cama que a una túnica clásica (figura 57). Los norteamericanos habían aprendido la lección de que las mujeres tapadas difícilmente fomentan la causa que se pretende vender al público, ya sean Bonos pro Libertad, alistamiento militar, o la propia guerra.

Por lo que se refiere a la utilización del pecho femenino en la propaganda durante la primera guerra mundial, se podrían trazar algunas variantes de acuerdo con los gustos y costumbres de cada país.[49] Los italianos mostraban mujeres de pecho generoso que rezumaban fuerza y sensualidad (figura 58). Los austriacos utilizaban a he-

56. Maurice Ingres, «Acabemos con esto – Rápidamente – Con Bonos pro Libertad» (*cartel norteamericano* de 1917).
El pintor Maurice Ingres otorgó a la Libertad unas formas más suaves, más femeninas. De sus antepasados griegos y franceses había aprendido cómo ocultar y resaltar a la vez las redondeces de la mujer.

roínas populares con los pechos embutidos tras motivos nacionales o mitológicos.[50] Los ingleses confiaban profundamente en su leal Britania, con su casco, su coraza, su espada y su escudo.

Las mujeres rusas eran un caso especial, pues las había que realmente empuñaban las armas. En 1915, hasta la prensa inglesa y estadounidense llegaban noticias de sus actos heroicos contra los alemanes, y en 1917, después de que estallara la Revolución, todo un batallón de doscientas cincuenta mujeres rusas participó en el frente del Norte.[51] Hasta los bolcheviques incluían en la propaganda de 1917-1918 algunos relatos sobre estas «nuevas mujeres», que ocupaban su sitio *junto* a los hombres en la lucha revolucionaria. Mediante unos carteles cuyo estilo recordaba a las caricaturas –en los que aparecían unas campesinas traspasando con su horca a los soldados austriacos, o exterminando cucarachas prusianas– se pretendía difundir el patriotismo marcial entre las masas. Pero no todo el mundo podía tomar en serio a las mujeres soldado. Las caricaturas que se burlaban



57. Howard Chandler Christy, «¡Despeja el camino! – Compra bonos – Cuarto Préstamo pro Libertad» (cartel norteamericano de 1918).
La delgadez y casi transparencia de la tela que apenas cubre los pechos de la Libertad, el cabello flotando al impulso de la brisa y la boca parcialmente abierta del cartel de Christy, recuerdan más a una estrella de Hollywood que se hubiese alistado para colaborar con la guerra.

de las posibilidades sexuales de las mujeres soldado las representaban con los pechos desnudos, sentadas en el regazo de sus camaradas varones, o completamente desnudas, en actitudes todavía más obscenas (figura 59).

Cuando por fin acabó la guerra, las mujeres como una forma de propaganda se retiraron de la circulación. En Francia, Marianne mantenía su superioridad, pero con menos desparpajo que durante los años de guerra. Columbia y Tío Sam seguían montando guardia en Estados Unidos, aunque de algún modo permanecían menos vigilantes que antes. En cuanto a Alemania, un nuevo monstruo se disponía a nacer; sus imágenes eran abrumadoramente masculinas, y ensalzaban los cuerpos viriles y los lazos fraternales. Cuando las mujeres aparecían en la propaganda nazi, se las representaba principalmente

58. Luciano Achille Mauzan, «Préstamo de la Liberación... ¡y que vuelva a ser nuestro aquello que ya lo fue!» (cartel italiano). La mujer italiana que se veía en los carteles de propaganda era una figura madura que exigía lealtad y obediencia. Los hombros desnudos y el pecho generoso, cubierto por una tela en diagonal, recuerdan a la Marianne con un pecho al descubierto, aunque sin llegar a ofender el decoro.

como elementos reproductores y nutridores de los niños arios (figura 60).

Durante la segunda guerra mundial, la figura femenina de los carteles, tanto en Europa como en Estados Unidos, cambió de manera espectacular. Había pocas imágenes de mujeres que personificaran la nación, y muchas de mujeres reales en diversas actitudes de trabajo. En Estados Unidos, a los miembros de los cuerpos femeninos de la armada, así como a las enfermeras del ejército y de la Cruz Roja, se las mostraba con airosos sombreritos y totalmente entregadas a ayudar a la guerra. Mientras a las mujeres virtuosas, invariablemente rubias y de piel blanca, con elegantes vestidos de cuello alto, se las mostraba en compañía de algún hombre, o como a la figura maternal que protegía a los niños o a los soldados heridos. Las antiguas imágenes de Columbia o de la Libertad ya casi se habían extinguido.

59. Alistamiento para la Brigada Femenina (caricatura rusa, 1917-1918). Un oficial varón examina a una futura miembro de la Brigada Femenina Rusa. Con los pantalones caídos en torno a las rodillas, la mujer flexiona el bíceps, mientras él se aprovecha de la situación para sopesarle uno de sus voluminosos pechos.

Pero la imagen de los pechos, como contribución a la guerra, no se había extinguido en absoluto. En la proa de los aviones empezaron a verse imágenes de mujeres despampanantes, a las que se identificaba como «Ligeramente Peligrosa», «Malcriada», o «Extraviada» (figura 61). Desnudas de cintura para arriba, al igual que los mascarones de proa de las naves del siglo XIX, estas provocativas figuras de los fuselajes transmitían a los cazas una especie de poder sexual y de destrucción.

Sin embargo, lo más habitual, y lo más apropiado, era que los pechos constituyeran el distintivo principal de millones de fotos de chicas que los soldados admiraban por todo el mundo. Unos pechos generosos eran el tema de las fotos satinadas y los recortes de revistas, que se enviaban gratuitamente por correo para «levantar la moral» de las tropas. Durante un periodo de cuatro años, desde 1942 a 1945, se enviaron a los soldados norteamericanos seis millones de ejemplares de *Esquire*, con las despampanantes mujeres de Alberto Vargas.[52] Las escasamente vestidas «chicas Vargas» eran famosas por sus pechos erguidos, sus larguísimas piernas y por la absoluta perfección del dibujo aerografiado. Ataviadas con falsos uniformes, a algunas se las eligió como mascotas de las fuerzas aéreas, de infantería, de la marina y de la infantería de marina. Los soldados norteamericanos colgaban

60. «Alemania crece gracias a sus fuertes mujeres y niños saludables» (cartel alemán de la década de 1930).
Con el fin de difundir la lactancia entre las mujeres alemanas durante el periodo nazi, este cartel, en donde se ve a una madre con su hijo, imita la imagen tradicional de la Madona lactante.

a las «chicas Vargas» encima de sus literas, y se las llevaron, dobladas en la cartera, hasta las playas de Normandía. Con sus reducidas blusas y ajustados *shorts*, o con sus vestidos sin tirantes o sin espalda, proyectaron una imagen de sexualidad de muñequitas de papel. Cuando los hombres regresaran de la guerra, esos pechos y esas piernas les estarían esperando.

Otro proveedor oficial de fotos de chicas despampanantes fue la revista *Yank*, fundada en 1942 para animar a los hombres a que se alistaran. Por cinco centavos el ejemplar, los soldados norteamericanos podían leer artículos muy bien escritos sobre la guerra y recortar la «chica del mes» para sus sueños más íntimos. Las chicas de *Yank* solían ser alegres y sonrientes, como la vecina de al lado, pero algunas eran voluptuosas y sensuales, con pechos enormes que sobresalían de las ceñidas blusas que parecían a punto de caérseles de los hombros. Las actrices Jane Russell y Linda Darnell estaban entre las más destacadas de las que lograron progresar de esta manera.

En 1945, cuando el ejército envió al fotógrafo Ralph Stein a Hollywood para que realizara una serie de fotografías de chicas despampanantes, éste descubrió que las modelos estaban tan acostum-

61. «Ligeramente Peligrosa», el Boeing B-17 Fortaleza Volante del 388 Grupo de Bombarderos, en una base aérea de Inglaterra (12 de agosto de 1943). En la segunda guerra mundial, el arte del fuselaje era una combinación de pechos, peligro, destrucción y victoria.

bradas a aumentar el perímetro del pecho que los resultados eran realmente «abrumadores». Esta es la anécdota que cuenta: «La modelo no estaba del todo satisfecha con la prominencia de los suéters de las aspirantes a estrellas. De modo que se metió un par de rellenos de fieltro de unos cinco centímetros de diámetro, luego se volvió de espaldas, miró de soslayo y se metió otros dos. "¿Es suficiente?", nos preguntó... Titubeamos un momento, y la modelo decidió por nosotros. "¡Qué diablos!", exclamó. "Esto para los soldados!", y se puso un tercer relleno en cada pecho».[53]

Lo que iba a denominarse el fetiche del pecho en los años de guerra y de posguerra, se corresponde con unos deseos psicológicos muy básicos. En el nivel más sencillo, los pechos son símbolos biológicos de diferenciación sexual, que pueden potenciarse según el momento histórico. La segunda guerra mundial fue un momento así. Los hombres que luchaban en ultramar contemplaban el pecho femenino como un recordatorio de los valores que la guerra destruye: el amor, el contacto íntimo, el seno materno. Las funciones maternales y eróticas del pecho adquirieron un significado suplementario para toda

una generación de soldados durante la guerra y también mucho tiempo después, cuando regresaron a la «normalidad».

Marilyn Monroe, Gina Lollobrigida, Jayne Mansfield y Anita Ekberg encarnaron a las despampanantes pechugonas en el cine. Los bustos hacían furor porque eran la señal más evidente de la feminidad. Los hombres necesitaban que les aseguraran que la pesadilla de la guerra había concluido, y que los pechos con los que habían soñado ahora estaban a su disposición. El énfasis sobre los pechos trajo también un claro mensaje para las mujeres: tu papel consiste en proporcionar el pecho, no el alimento. Cuatro niños, dos coches, y moqueta en toda la casa era la recompensa que se ofrecía a las mujeres de pechos prominentes, satisfechas con la condición establecida. Haría falta otra generación para combatir esta idea de la realización de la mujer.

Durante la mayor parte de este siglo, los pechos han servido a los intereses nacionales mediante una gran variedad de formas: durante la guerra, como iconos que inspiraban valor a los hombres; luego, como emblemas sexuales y maternales adecuados a las políticas pronatalistas. Es cierto que no hay que confundir las representaciones gráficas con la existencia real de las mujeres; sin embargo, no se puede ignorar la influencia –el intercambio, de hecho– entre las imágenes de la propia época y las experiencias de la gente de carne y hueso. Las francesas de 1789, a las que se retrataba simbólicamente como mujeres lactantes, acometieron realmente la tarea de amamantar a sus hijos. Las dotadas modelos despampanantes de la segunda guerra mundial popularizaron la moda de los pechos agresivos entre el resto de las mujeres norteamericanas. Tanto directa como indirectamente, la representación gráfica de los pechos ha contribuido a la divulgación de las ideologías nacionales.

Como portadores de tales ideologías, vale la pena considerar la utilización del cuerpo femenino en los billetes de banco, una costumbre que se ha repetido durante doscientos años.[54] Desde que los billetes de banco empezaron a circular por todo el mundo, a través de ellos se difundieron retratos nacionales elegidos con sumo cuidado. Ya en 1694, cuando el Banco de Inglaterra eligió la imagen de Britania como sello, se decidió que representaba la fuerza y la autoridad de la corona británica. Con su rostro de mujer y su coraza de varón, se la mostraba como una asexuada Atenea. Curiosamente, nunca se le han visto los pechos.

Los franceses, como ya hemos señalado, carecen de escrúpulos a la hora de exhibir los pechos de Marianne. Esto se debe a un erotismo cultural profundamente arraigado; aunque a veces los símbolos

sexuales pueden ser contraproducentes. En 1978, por ejemplo, cuando Francia sacó sus billetes de cien francos en los que se veía a la Libertad de Delacroix con los pechos erguidos, la imagen resultó tan escandalosa que hubo algunos países que se negaron a aceptarlos.

Y cuando Francia era una potencia colonial, grabó imágenes de mujeres de color con los pechos desnudos en los billetes de banco de la Indochina francesa, de Africa Occidental y de Nueva Caledonia. El dinero era en sí una forma de publicidad turística para los países en donde supuestamente se podían ver los cuerpos semidesnudos que aparecían en los billetes de banco. En muchos de estos países, las mujeres no circulaban con los pechos al aire, pero el hecho de representarlas de manera realista y no alegóricamente –como era el caso de las mujeres blancas– tenía cierto tufillo a explotación racista. Sin embargo, hay que decir que Francia no era el único país que agraviaba de esa manera. Había otras potencias coloniales que hacían lo mismo. En Angola, una antigua colonia portuguesa, salió en 1947 un billete de banco en el que se veía a una joven negra, con los pechos desnudos, al cuidado de una mujer blanca totalmente vestida. La desnudez parcial de esa joven pretendía sugerir un nivel de desarrollo primitivo, al que era mejor confiar a la influencia civilizadora de una potencia colonial de Occidente (figura 62).

Un ejemplo más, éste procedente de Suiza. La mujer lactante de los billetes de cincuenta francos suizos, que circularon entre 1955 y 1974, forma parte de una escena de recolección de manzanas. Este paraíso agrícola representa la gran riqueza de un pequeño país, aunque también es un recuerdo subliminal para las mujeres suizas de que los pechos lactantes son, al igual que las comestibles manzanas, otra forma de riqueza nacional.

En general, Estados Unidos ha intervenido con menos asiduidad que otros países en las cuestiones del pecho. Ciertamente, a las madres que han recurrido a la beneficencia nunca se las ha obligado a amamantar a sus hijos para obtener su estipendio, como sucedió durante la Revolución francesa. Ni se les han pagado primas para dar el pecho, como hicieron en Alemania a finales de siglo, o como hacen hoy en la Quebec de habla francesa.[55] Tal vez la forma más extrema de intervención gubernamental ocurrió durante el régimen nazi, cuando a las alemanas se les exigió amamantar a sus hijos a intervalos regulares y a someterse a pruebas para determinar exactamente cuánta leche producían.[56]

62. Billete de banco de Angola, entonces una colonia de Portugal (1947). Los billetes de banco coloniales como éste se ilustraban con muchachas de color que enseñaban los pechos, a fin de sugerir la necesidad de protección por parte de los blancos del extranjero.

En Francia, durante ese mismo periodo, un programa patrocinado por el gobierno intentó proporcionar leche materna a los recién nacidos que la necesitaran como «medicamento». Ese programa se llevaba a cabo desde un centro de donantes de leche en la clínica maternal Baudelocque de París.[57] Allí se albergaba, alimentaba y pagaba modestamente a cuatro o cinco mujeres lactantes, junto con sus hijos, con la única obligación de entregar su excedente de leche. La extracción de ésta se efectuaba cuatro veces al día mediante unos aparatos especiales, similares a los que se utilizan para las vacas, luego se refrigeraba y se vendía por la mañana y por la tarde. A pesar de que este centro, y algunos otros, obtenían subvención oficial, nunca se recurrió a ellos ampliamente, y con el estallido de la segunda guerra mundial desaparecieron.

En la actualidad, la regulación gubernamental de la lactancia es muy evidente en Tasmania, zona en la que la Asociación Australiana de Madres Lactantes ha logrado un enorme éxito.[58] Hoy en día, a las madres de Tasmania se les exige que firmen un formulario de consentimiento si quieren dar a sus hijos preparados de leche infan-

til: una práctica que sería impensable en muchos países. Sin embargo, en Estados Unidos la historia de la lactancia ha tenido sin duda su propia trayectoria política, con directrices procedentes no sólo del gobierno, sino también del mundo empresarial, de la religión, de la medicina, así como del conjunto de políticas sexuales de la nación.

Basta con examinar los cambios en los modelos de lactancia que se han producido en el país en el siglo XX. Hasta los años treinta, la lactancia materna fue una práctica habitual entre las mujeres norteamericanas, como lo había sido en los siglos precedentes. ¿Cómo entender, pues, el descenso espectacular de la lactancia entre 1940 y 1970, en que sólo un veinticinco por ciento de las mujeres amamantaban a sus hijos, y la mayoría tan sólo las primeras semanas? Una respuesta sencilla radicaría en la introducción de sustitutos lácteos y la promoción que de ellos hicieron la industria y la profesión médica. Con unas ganancias de millones de dólares al año en la venta de leche preparada, el aumento del uso de los biberones sólo puede atribuirse a los beneficios que ésta conllevaba.

En cuanto al papel que desempeñó la profesión médica, es indudable que en esos años de guerra y de posguerra muchos médicos de Estados Unidos trataron a las mujeres como individuos a los que una administración tecnológicamente eficiente y predominantemente masculina debía regular; no creían necesario que las mujeres participaran activamente en el proceso del parto, o de amamantar a los hijos, sobre todo desde que se consideraba que los preparados infantiles eran un sustituto perfectamente adecuado –quizás incluso superior– a la leche materna. Un estudio realizado en 1975, en torno a las fuerzas sociales relacionadas con la lactancia, llegó a la conclusión de que la atención obstétrica norteamericana estaba estructurada de tal forma que negaba a las mujeres una auténtica elección en este asunto, y que la cultura de finales del siglo XX era intrínsecamente hostil a la lactancia materna.[59] Con el fin de apoyar este último argumento, el autor citaba un artículo publicado en *The New York Times Magazine,* del 27 de julio de 1975, en el que se destacaba la detención de tres mujeres que estaban amamantando a sus hijos, acusándolas de exhibicionismo.

Ha habido mujeres a las que han llegado a expulsar de algunos lugares por el hecho de amamantar a sus hijos: de museos en Toledo, Ohio; de galerías comerciales en Albany, Nueva York; de grandes almacenes en California...[60] Hasta 1993 y 1994, los estados de Florida y Nueva York no permitieron que las mujeres amamantaran a sus hijos en público. La ley de Nueva York, del 16 de mayo de

1994, dice así: «Derecho a amamantar. Independientemente de cualquier otra provisión de ley, una madre podrá amamantar a su hijo en cualquier sitio, público o privado, en donde la madre tenga derecho a estar, prescindiendo de que el pezón del pecho materno esté al descubierto durante la lactancia o a consecuencia de ésta». ¡Me pregunto cómo puede una madre dar el pecho a su hijo sin descubrir el pezón! Finalmente, en julio de 1997, tras haberla rechazado el año anterior, la asamblea del estado ha aprobado una ley que proclama el derecho de las madres californianas a amamantar a sus hijos en público. Por el momento, otros trece estados han votado leyes similares que aspiran a impedir que las lactantes tengan que abandonar centros comerciales, paseos, restaurantes, museos y parques a requerimiento de empleados o agentes de policía.

Hay una amplia variedad de organismos que animan a las madres de los años noventa a amamantar a sus hijos, desde la Organización Mundial de la Salud hasta La Leche* League. Esta última, el más antiguo e influyente de estos organismos, argumenta que es posible trabajar y amamantar a la vez, aunque no oculta su inclinación a favor de las madres que no trabajan. En el mejor de los casos, la League ratifica el deseo de las mujeres a experimentar la única forma femenina de nutrición; en el peor, provoca un sentimiento de culpabilidad en las mujeres que no dan el pecho a sus hijos, e incluso en muchas madres que sí lo hacen, pero a las que se les hace sentir que trabajar cuando los hijos son pequeños no es lo mejor para el bien de los niños. La Leche League es, en palabras de una reciente madre lactante, «una religión» que apenas tolera otras prácticas.

Sin duda La Leche League ejemplifica una forma de presión política más sutil que la que se ejercía sobre los pechos de las mujeres durante la Revolución francesa o el periodo nazi. En Estados Unidos, el subsidio social de una madre no está amenazado por el rechazo de ésta a dar el pecho a sus hijos. En cualquier caso, lo que sí está amenazado es su medio de subsistencia si decide amamantar a sus hijos, como han experimentado desgraciadamente algunas trabajadoras. Muchas de las mujeres que han intentado amamantar a sus hijos en su lugar de trabajo, cuentan historias de hostigamiento, demandas judiciales e incluso despido laboral.[61]

Las mujeres estadounidenses se enfrentan ahora a dos tipos de exigencias en conflicto: que den el pecho a sus hijos y que compitan con los hombres para trabajos que no impliquen la diferencia sexual.

* En español en el original. *(N. del T.)*

Esta tensión entre la lactancia y tener que ganarse la vida queda perfectamente reflejada en las estadísticas: dos tercios de las madres con hijos tienen un trabajo a jornada completa, y apenas un veinte por ciento de todas las madres amamantan a sus hijos más allá de seis meses. Con escasas guarderías en el lugar de trabajo y un permiso por maternidad todavía muy poco extendido, la recomendación de la American Pediatric Association de que amamanten durante un año no encaja fácilmente en la realidad de la mayoría de las mujeres trabajadoras.

En Estados Unidos, hoy en día, las que tienen más probabilidades de poder amamantar a los hijos son las madres blancas. Las estadísticas de 1987 indicaban que aproximadamente un sesenta por ciento de las mujeres blancas amamantaba a sus hijos, contra el cincuenta por ciento de las de origen hispano y el veinticinco de las de color.[62] Esta diferencia de hábitos de lactancia se puede entender parcialmente en términos de mayores estudios e ingresos, y sobre todo por un horario de trabajo más flexible, del que por lo general disfrutan las mujeres blancas, aunque también está relacionado con la complejidad de las distintas historias étnicas. La mujer negra, cuyas antepasadas amamantaron durante generaciones a los hijos de los blancos, a la vez que a los propios, sin duda saludó al biberón como si fuera una especie de liberación de la servidumbre física, así como una sabia respuesta a las exigencias del capitalismo americano del momento.

A ese respecto, es importante advertir que Estados Unidos es el único país industrial avanzado que no tiene una política social que conceda a las madres un permiso laboral para dar a luz y cuidar del recién nacido. Más de un centenar de otros países –entre los que se hallan Italia, Alemania, Irak, Uganda, Pakistán y Argentina– conceden permisos de maternidad cuyo promedio oscila entre los doce y los catorce meses. Cinco o seis meses de permiso con salario total, o parcial, es el caso cada vez más frecuente en la Europa del Norte.[63] Ya en 1919, la Organización Mundial del Trabajo votó conceder a las mujeres el derecho a dos descansos al día para amamantar a sus hijos, y desde entonces así se ha inscrito en la ley de muchos países. Pero, en la economía de libre mercado, las mujeres a menudo temen exigir estos derechos a sus jefes, por temor a que las discriminen. Este es el caso no sólo en Estados Unidos, donde se carece de una legislación que proteja a las madres, sino también en otros países industrializados como Gran Bretaña, donde las mujeres trabajadoras todavía esperan poder «actuar como los hombres».[64] Si «actuaran como

los hombres», y se tomaran dos descansos de media hora para fumar un cigarrillo, me pregunto si se las penalizaría del mismo modo.

Un signo interesante de los tiempos apareció en un anuncio publicitario de 1993, en el que se veía a una mujer con un vestido de terciopelo desabrochado, y pantalones muy cortos, amamantando a una criatura. Estaba claro que aquel atuendo era para lucirlo fuera de casa, tal vez en el trabajo o en un restaurante selecto. En un país que exhibe libremente los pechos de las mujeres en el cine o en las portadas de las revistas, no se debiera esperar que semejante anuncio escandalizara a nadie. Sin embargo, dado que la mujer daba el pecho a una criatura y el vestido no estaba diseñado para andar por casa, despertó una gran polémica. En primer lugar, los carteles con este anuncio desaparecieron de todas las paradas de autobús de Los Angeles, probablemente porque a algunos les gustaba mientras que a otros les resultaba «ofensivo».[65] Siempre que la lactancia se lleve a cabo de manera íntima en el hogar, la sociedad norteamericana la tolerará e incluso glorificará. Pero ¿qué sucedería si la viéramos por todas partes a nuestro alrededor, en parques, restaurantes, juzgados y oficinas? ¿Resistirían los estadounidenses una escena semejante, por excesivamente «chapucera» y demasiado amenazadora para la división global entre vida pública y vida privada?

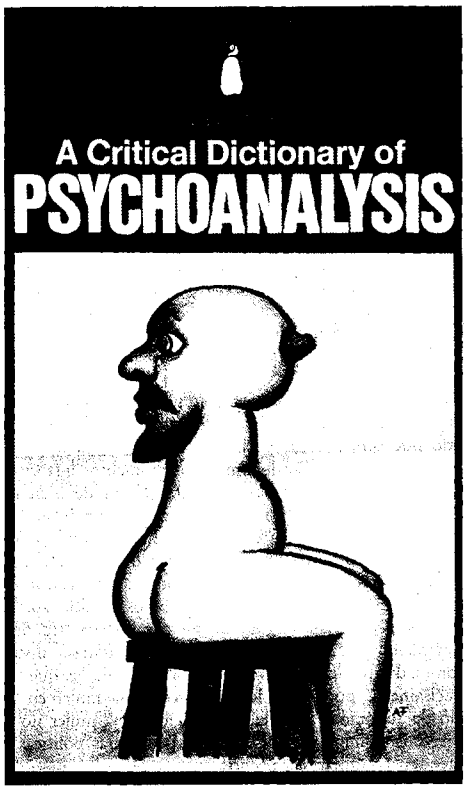
En Australia, donde a las mujeres se les permite amamantar a los hijos en lugares públicos con total facilidad, más del cincuenta por ciento de las madres todavía les dan el pecho tres meses después de dar a luz. En ese país todo anima a amamantar a los hijos, empezando por los cinco días en el hospital, donde se enseña a las madres a dar el pecho, qué hacer en caso de que los pechos se congestionen (según parece, las hojas de col frías hacen milagros), y cómo obtener ayuda cuando regresen a casa. Debido a estas estructuras de apoyo, es muy extraño que una madre no amamante a su hijo, al menos al comienzo.

Si hubiese dependido de la doctora Joycelyn Elders, ex directora general de Sanidad (a la que destituyeron por la franqueza de sus declaraciones respecto a la educación sexual), a finales de siglo el setenta y cinco por ciento de las madres norteamericanas amamantaría a sus hijos. En agosto de 1994, la doctora Elders inició una campaña para reducir la confianza en los preparados infantiles.[66] En sus declaraciones, la doctora recordó el «escándalo de la leche infantil» que se había desatado cinco años atrás, cuando se descubrió que en los países en desarrollo había fallecido un gran número de criaturas que se alimentaban con leche preparada, debido a que sus madres no dis-

ponían de agua potable o de refrigeración. Como consecuencia de este escándalo, organismos tan influyentes como la UNICEF y la Organización Mundial de la Salud intentaron convencer a las mujeres del Tercer Mundo de que renunciaran a la leche artificial y amamantaran a sus hijos hasta los dos años.

Un anuncio de la UNICEF, publicado en 1989 y 1990, aseguraba categóricamente: «La alimentación mediante biberón aumenta el riesgo de padecer infecciones. La UNICEF busca diversos medios con el fin de proteger y estimular la lactancia materna».[67] Si a todas las criaturas se las amamantara con leche materna al menos durante el primer año de vida, sin duda serían más resistentes contra la diarrea y las muchas enfermedades que se cobran un alto porcentaje de vidas entre los niños de los países subdesarrollados. Esto también reduciría los costes en atención sanitaria infantil para la UNICEF, cuyas ayudas proceden mayormente de los países industrializados de Occidente, como Gran Bretaña e Italia, donde, curiosamente, la lactancia materna está en minoría.

Los pechos, como hemos visto, empiezan a tener implicaciones políticas a partir del siglo XVIII. Desde entonces, a las mujeres se les ha pedido que ofrezcan sus pechos al servicio de la nación y a los intereses internacionales. En determinados momentos históricos, se les ordenó que amamantaran a sus hijos con el fin de incrementar el nivel de natalidad, reducir la mortalidad infantil y regenerar la sociedad. En otras épocas se las ha encaminado hacia la utilización del biberón y de los sustitutos lácteos. En época de guerra, o de revolución, se las ha animado a ponerse relleno en los pechos «para los soldados», o a que los exhiban como símbolos de libertad. Las políticas sobre el pecho han surgido de un amplio espectro de fuentes gubernamentales, económicas, religiosas o sanitarias: instituciones todas dominadas tradicionalmente por hombres, y a las que no se conoce precisamente por poner los intereses de la mujer en un lugar destacado de sus prioridades. Hasta el siglo XX, la mujer no empezaría a tener una opinión significativa en las distintas políticas sexuales que pretenden controlar sus pechos.



63. André François, cubierta para *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*, de Charles Rycroft (1972).

El psicoanálisis se representa aquí como un rostro de hombre injertado en un cuerpo femenino, en el que el pecho se halla situado simbólicamente en la parte posterior de la cabeza del barbudo psicoanalista.

El pecho psicológico: la atención al cuerpo

> PECHO: Esta palabra se refiere al órgano anatómico en sí o a la idea (OBJETO-REPRESENTACION) que de él existe en la mente del individuo. «El pecho» es el objeto de los DESEOS ORALES, IMPULSOS, FANTASIAS y ANSIEDADES, y es sinónimo de «la MADRE» (...) La «división del pecho» hace referencia al proceso psicológico mediante el cual el niño divide en dos la imagen completa del pecho, con lo cual una parte se convierte en «el pecho BUENO», concebido para que sea perfecto, adorable y totalmente satisfactorio, y la otra se concibe para que sea odioso y repudiable («el pecho MALO»).
>
> Charles Rycroft, *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*, 1972 (figura 63)

Aunque ciertas características de los pechos parezcan eternas, como su facultad para producir leche y su vulnerabilidad ante las enfermedades, los significados que relacionamos con ellos se hallan sujetos a considerables variaciones. En efecto, tal como ya hemos observado, podemos determinar exactamente los momentos específicos en que se han producido cambios espectaculares en la historia del pecho: por ejemplo, cuando la Madona lactante hizo su aparición en el siglo XVI, o cuando el pecho político emergió en el siglo XVIII. Otro de estos cambios revolucionarios sucedió a comienzos del siglo XX, con la publicación de la obra de Sigmund Freud.

En el esquema del psicoanálisis, los pechos son la fuente de las emociones más profundas de una persona. Freud afirmaba que suc-

cionar el pecho no era tan sólo la primera actividad del recién nacido, sino también «el punto de partida de toda la vida sexual».[1] Su firme convicción en este principio iba unida a la creencia de que el pene del padre –el falo– proyectaba su sombra trascendental sobre el desarrollo psicológico tanto del hijo como de la hija. Para Freud y sus discípulos, la psicología humana estaba decididamente construida en torno al pecho y al pene. Estas dos partes del cuerpo dominaron el esquema freudiano de la mente, y establecieron los puntos de referencia para el psicoanálisis durante los cien años que siguieron.

En los primeros círculos psicoanalíticos, los discípulos de Freud tenían la opción de aceptar sus tesis básicas o romper con su maestro. El complejo de Edipo, que postulaba que todo muchacho experimentaba un miedo terrible al pene de su padre y a la amenaza de ser castrado, era la base dogmática a la cual los freudianos tenían que jurar fidelidad. En el caso de las muchachas, la «envidia del pene» era otro principio incontestable.

Desde los inicios, el pecho siguió detrás del pene, algo oscurecido por el fálico esplendor. Sin embargo, al igual que la estatuilla de la diosa semienterrada, el pecho logró reivindicar que estaba allí desde mucho antes, y que nunca había perdido su poder. Freud siempre reconoció la importancia del pecho femenino, aunque sin ceder ni un ápice de pene. Tan sólo los freudianos posteriores, como Melanie Klein, intentaron reordenar la jerarquía y transferir al pecho su supremacía.

Freud siempre pensó del pecho que era la primera «zona de estimulación sexual» para el niño, y que desde ese estadio oral inicial del pecho, un niño normal pasaba inexorablemente a los estadios anal y genital. Se creía que la sensación agradablemente erótica de la succión del pecho persistía en muchas formas inconscientes durante el resto de la vida del individuo. En una de esas concisas expresiones por las que Freud es famoso, habló del amor adulto como un retorno al pecho materno: «El encuentro de un objeto es en realidad un reencuentro con él».[2] Desde sus primeros escritos hasta los últimos, Freud estuvo convencido de que la sexualidad empezaba en el pecho, y que en cierto modo la madre era la «primera seductora» del niño.[3]

Dentro de este esquema conceptual, los sueños de objetos esféricos como manzanas o peras podrían interpretarse como pechos. Por ejemplo, un hombre de treinta y cinco años explicó un sueño que aseguraba haber tenido a los cuatro años. En el sueño aparecían dos peras que había comprado al muchacho un hombre que custodiaba el testamento de su padre. La madre del muchacho se hallaba tam-

bién presente, con dos pájaros posados sobre su cabeza. Entonces, uno de los dos voló junto a su boca y la besó. ¿Qué conclusiones sacó Freud de esa enigmática visión? Con su característica seguridad, anunció: «El sueño debe traducirse así: "Dame o enséñame de nuevo tu pecho, madre, del que solía alimentarme en el pasado"».[4]

Siempre que había la posibilidad de que Freud viera un pecho oculto en la oscura maleza de los pensamientos de sus pacientes, no dejaba escapar la ocasión. Una vez, al enterarse de la libre asociación que hacía un joven al pasar del relato de sus relaciones con una actriz a los versos de un poema, Freud declaró: «No puede haber la menor duda sobre el significado del manzano y de las manzanas [del poema]. Por otra parte, entre los encantos que atrajeron al sujeto hacia la actriz había unos preciosos pechos».[5] Las interpretaciones que Freud hacía de los sueños, por forzadas que fueran, siempre se exponían con un tono de infalibilidad pontificia.

Los pechos figuran de manera destacada en la teoría básica de Freud sobre la psiconeurosis, la cual tiene sus raíces en un desarrollo «perverso» de la sexualidad. Con el término «perverso» se refería a cualquier cosa que no condujera a la primacía de las funciones genitales por encima de todas las demás expresiones adultas de la heterosexualidad. El famoso caso de Dora, «una muchacha histérica de casi diecinueve años», ofrecía toda una serie de perversiones que avanzaban por senderos inconscientes, los cuales iban desde chupar el pecho en la niñez, chuparse el pulgar en la infancia, y finalmente, ya como una fantasía adulta, chupar el miembro masculino..., y todo esto Freud lo intuyó a través de la tos y la irritación de garganta de la muchacha.[6]

Con el fin de entender a Dora, Freud se sirvió de la historia de otra paciente, una joven que nunca había dejado de chuparse el pulgar, y que guardaba un recuerdo de la infancia en el que «se veía a sí misma mamando del pecho de su nodriza, al mismo tiempo que tironeaba rítmicamente del lóbulo de la oreja de la mujer», gesto este que sugería la masturbación. Siguiendo el hilo mental que conducía desde esta mujer sin identificar hasta la irritación de la garganta de Dora, provocada aparentemente por sus deseos de chupar los genitales masculinos, y que invariablemente remitía al pecho materno, Freud asegura que «no hace falta una gran fuerza creativa para sustituir el objeto sexual del momento (el pene) por el objeto original (el pezón)». «Así que vemos», concluye el buen doctor, «cómo esta fantasía, excesivamente repulsiva y perversa, de chupar un pene, tiene un origen de lo más inocente. Se trata de una nueva versión de lo que podría-

mos describir como una fijación histórica de chupar el pecho de la madre o de la nodriza.»[7] La labor detectivesca de Freud, con su aversión mojigata por el sexo oral, nos lleva a un círculo cerrado: todos estamos adheridos de por vida al pecho materno. Muchos comportamientos posteriores, y en especial con síntomas patológicos, recuerdan el pecho lactante mucho después de que éste haya perdido su significado original.

Para ilustrar hasta qué punto pueden ser confusos tanto los primeros como los ulteriores significados relacionados con el pecho, Freud citaba a menudo una anécdota acerca de un joven que sentía gran admiración por las mujeres hermosas. Al recordar el joven el buen aspecto de la nodriza que le amamantaba en su niñez, hizo esta observación: «Ahora lamento no haber aprovechado mejor la oportunidad».[8] Obviamente, el joven confundía la mente adulta con la mente infantil, al desear que el niño hubiese tratado el cuerpo de la mujer del mismo modo que lo habría hecho si ya hubiera sido un adulto.

En la última obra importante de Freud, *Introducción al psicoanálisis,* éste definió el pecho femenino como «el primer objeto erótico del niño» y «prototipo de todas las relaciones amorosas posteriores, para ambos sexos».[9] En ella insistía que el niño no distingue entre el pecho y su propio cuerpo: una teoría que ciertos freudianos actuales han convertido en dogma, si bien, al igual que otras suposiciones sobre el mundo experimental infantil, él nunca pudo probar. Freud fue más lejos que nunca al presentar la lactancia como el prototipo de la experiencia humana. En realidad, él argumentaba que «no existe diferencia entre que un niño haya mamado de un pecho femenino o que haya sido criado con biberón y nunca haya disfrutado de la ternura de los cuidados de una madre. En ambos casos, el desarrollo del niño sigue el mismo camino; aunque puede que en el segundo caso su añoranza posterior sea más intensa». Freud estaba convencido de que una persona, tanto si mamaba de un pecho real como si no, e independientemente del tiempo en que lo hubiera hecho, «siempre se quedará con la convicción, después del destete, de que su alimentación ha sido demasiado escasa y demasiado breve».[10]

Por tanto, el pecho femenino ofrece un modelo psicoanalítico para el jardín del Edén. En el pasado todos nos saciábamos en el paraíso. Luego, todos fuimos expulsados del pecho materno (o del biberón) y obligados a deambular por un páramo no mamario. Como adultos, buscamos incansablemente el consuelo del seno original, y de vez en cuando lo encontramos en la unión sexual, a la que Freud conside-

ra una especie de sustitución adulta del placer primitivo. «Nadie», observa Freud, «que haya visto a un niño saciado retirarse del pecho y quedarse dormido con las mejillas enrojecidas y una sonrisa de arrobamiento, podrá dejar de reflexionar en que esta imagen persiste como prototipo de la expresión de satisfacción sexual en la vida como adulto.»[11]

No puede pasarnos inadvertido que estos dos fenómenos de aspecto similar no son necesariamente idénticos. El hecho de que los bebés a menudo se queden dormidos después de mamar, y los adultos a menudo se queden dormidos después de mantener relaciones sexuales, no significa que esta última experiencia derive de algún modo de la anterior. Pero, aunque le aceptemos a Freud su hipótesis de que la satisfacción que el bebé obtiene del pecho proporciona el prototipo para placeres posteriores, y en especial los sexuales, sigue quedando sin respuesta una pregunta esencial, la relacionada con las diferencias en el desarrollo de los varones y las hembras. Freud asegura de manera inequívoca que el pecho femenino es el primer objeto erótico para ambos sexos. Luego lleva al muchacho a través del estadio edípico, durante el cual –a fin de proteger su órgano sexual, amenazado por su padre con la castración– renuncia a la posesión de su madre, después de lo cual pasa gran parte de su vida buscando unos pechos sustitutos. Esta teoría, por intrincada que parezca, es al menos creíble a nivel simbólico.

La muchacha, sin embargo, y según la teoría de Freud, no renuncia al pecho materno de la misma manera. Sigue una trayectoria todavía más extraña, determinada muy pronto en su vida por la «envidia del pene». Ella «no puede perdonar a su madre por haberla puesto en el mundo tan insuficientemente equipada. En su resentimiento por esto, renuncia a su madre y, en su lugar, como objeto de su amor, coloca a otro: a su padre».[12] Esta hipótesis sobre la envidia del pene es la parte menos defendible de la teoría del desarrollo freudiana, creíble únicamente como una parábola de todas las ventajas sociales que los varones atesoran en una sociedad patriarcal. Además, no ofrece explicación para los motivos por los que las chicas abandonan el pecho materno como objeto erótico. Creo que Freud estaba más próximo a la verdad cuando escribió: «La identificación con su madre puede ocupar el sitio del apego que tenía a su madre».[13] Esta identificación no es el resultado del resentimiento hacia la madre por haberla traído al mundo desprovista de un pene, sino por una creciente sensación de feminidad compartida, que incluye el tener unos cuerpos similares. Cuando la hija desarrolla los pechos y empieza a

menstruar, se convierte, como la madre, en una persona adulta capaz de experimentar la sexualidad y la maternidad.

En unas cuantas páginas de notas pertenecientes a los últimos meses de su vida, Freud intentó reflexionar acerca de esta teoría del pene. En primer lugar, regresó a la idea de la «identificación» de la muchacha con su clítoris, donde todavía asociaba éste con la sensación de inferioridad femenina frente al pene. Pero luego, en una serie de frases, empezó a reconsiderar el lugar del pecho en la vida mental del niño. «Las criaturas suelen expresar un objeto-relación mediante una identificación: "Yo soy el objeto" (...) Ejemplo: el pecho. "El pecho es una parte de mí, yo soy el pecho." Y sólo más tarde: "Ya lo tengo", o sea, "No soy el pecho"...»[14]

¿Qué significan estas notas enigmáticas, escritas con el apresuramiento de un hombre que se acerca a la muerte? Si, como aseguraba Freud, ni el niño ni la niña distinguen entre el pecho de la madre y su propio cuerpo, al final llegan a la conclusión de que el pecho pertenece a otra persona, la cual tiene la facultad de darlo o de negarlo. Tanto los varones como las hembras se trasladan de un inicial «yo soy el objeto» (si aceptamos la premisa de que la primera experiencia con el pecho no se puede diferenciar de uno mismo) a un «no soy el objeto». Sin embargo, las muchachas tienen la oportunidad de reclamar el pecho como propio de una manera nueva. En el momento de la pubertad, ellas pueden decir algo que los varones nunca podrán: «Ya lo tengo».

Si lleváramos estas elípticas conclusiones de Freud a sus últimas consecuencias, el hecho de conseguir que los pechos sean parte del propio cuerpo podría contemplarse como una ventaja psicológica para las mujeres. Los pechos que ellas anhelaron en la infancia se les devuelven al entrar en la edad adulta, como fuente de placer para ellas mismas, para sus amantes y para sus hijos. Dado que Freud se hallaba encerrado en una estructura mental masculina, imaginaba el pecho femenino sólo desde un punto de vista externo. Nunca evaluó del todo la importancia del pecho desde el punto de vista de una persona que empieza la vida mamando del pecho de otra mujer y, posteriormente, en la madurez, se convierte ella misma en la portadora de un pecho.

De haber sido mujer, Freud seguramente habría ideado una teoría sobre la envidia del pecho en vez de la teoría sobre la envidia del pene. Y lo más probable es que hubiera sido algo similar a lo siguiente:

«La madre de un chico es el primer objeto del amor de éste, y así permanece en esencia durante toda su vida. Desde el momento en que experimenta su vinculación al pecho materno, ya no tiene bastante con él. Si una nueva criatura viene a sustituirle en el pecho materno, recibirá a su hermanito como a un intruso, y reprochará a su madre el haberle retirado el pecho: a él, al legítimo dueño. De ahí los sentimientos de ambivalencia hacia la madre y la rivalidad entre hermanos que suele emponzoñar a tantas familias.

»A medida que el pequeño avanza hacia la pubertad, alberga la fantasía de que algún día el pecho le será devuelto. Inconscientemente, cree que también él, como sus hermanas, desarrollará unos pechos al llegar a la adolescencia. Al ver que esto no ocurre, se siente gravemente engañado. Hace responsable a su madre por su carencia de pechos y no le perdona que le haya traído al mundo con semejante desventaja. Se siente vacío, inferior a sus hermanas con sus abultados pechos, y nunca supera su sensación de deficiencia. Sus ansias desesperadas por tener unos pechos propios dejan una huella imborrable en el desarrollo y la formación del carácter del muchacho. Toda su vida deseará vengarse de las mujeres por poseer algo que a él le falta. Hasta el fin de sus días, el pecho femenino le inspirará el deseo de poseerlo, y a la vez rabia por su propia imperfección al no haber desarrollado un pecho propio. El primer sentimiento suele traducirse en una necesidad de acariciar o succionar los pechos de las mujeres. El segundo se traduce en un desprecio hacia sí mismo, que a veces desplaza hacia actos violentos contra las mujeres, en los que los pechos se convierten específicamente en el blanco de su venganza.

»Incluso como padre, el varón adulto se sentirá celoso del hijo apegado al pecho de la madre. Siempre verá a esa criatura como un intruso en el lugar que originariamente era suyo. De ahí el deseo asesino que de manera inconsciente experimenta hacia su propia progenie, y el inevitable conflicto entre ambas generaciones. El deseo de poseer un pecho debe contemplarse como la base sobre la cual descansa la civilización, en la que Eros y Thanatos luchan por su posesión».

Este remedo de los tres ensayos de Freud sobre la sexualidad femenina pretende sugerir que el anhelo erótico de los hombres por los pechos de la mujer va unido a la rivalidad de los hermanos por la posesión de la madre, y tal vez incluso a los celos hacia la propia progenie.[15] Al ver a un hombre que se pavonea por ahí con una mujer de pecho prominente, y a la que sujeta del brazo como si fuera un

símbolo de su masculinidad, no parece tan ridícula una teoría sobre la envidia del pecho.

Hasta ahora son miles los pacientes a los que en miles de despachos se les ha preguntado sobre cuáles son los recuerdos que tienen del pecho materno. «¿Le amamantó su madre?», fue durante mucho tiempo la pregunta típica de los psicoanalistas. Las experiencias de la lactancia y el destete no se consideraban como algo inasequible a la memoria, cuando se reviven mediante los instrumentos del terapeuta.

Un reproche común contra la madre, del que informó Freud y las futuras generaciones de freudianos, es que ésta suministró al hijo poca leche, lo cual podría traducirse como carencia de amor. Y todavía peor, el miedo a ser contaminado por la leche materna reaviva la fantasía del «pecho malo», o «envenenado».[16] Esta malévola visión del pecho femenino se transforma ulteriormente en un rasgo añadido al perfil de la madre «castradora» o «generadora de esquizofrenia» que tanto popularizaron los psicoanalistas norteamericanos de los años cuarenta y cincuenta.

Uno de los discípulos de Freud identificaría lo que luego se llamó el «fenómeno Isakower». En estado de sueño, algunos adultos imaginaban a una masa blanda y pastosa acercándoseles a la cara. Isakower interpretó esta imagen como un resurgimiento de la experiencia infantil de la adherencia al pecho femenino.[17] Y algunos análisis que informaban sobre este fenómeno se utilizaron para examinar otros recuerdos de la primera infancia, así como para apoyar algunas teorías altamente presumibles sobre la angustia de la castración, las fantasías incestuosas y otras formas de regresión en la vida adulta.[18]

Por muchas salvedades que hagamos a las teorías freudianas sobre el pecho, debemos reconocerles el mérito de juntar los dos cabos principales de la historia del pecho en un poderoso paradigma psicológico: el pecho materno y el pecho erótico convertidos en uno solo. La madre y la amante compartirán para siempre una misteriosa incandescencia mamaria, proyectando su resplandor en el presente incluso a medida que nos alejamos cada vez más de su calor original. Freud comprendió como nadie hasta entonces la eterna fortaleza psíquica del pecho.

En Gran Bretaña –donde Freud pasó el último año de su vida, después de que la invasión nazi de Austria le obligara a huir de Viena–, su legado se difundió gracias a varios psicoanalistas destacados, en especial, Melanie Klein, Roland Fairbairn y D.W. Winnicott. A menudo agrupados como teóricos del «objeto-relación», elaboraron la creencia de Freud de que el recién nacido incorpora las cualidades

del objeto primario –por ejemplo, el pecho materno–, y que ese objeto reside permanentemente en el inconsciente del individuo, como la imagen de un calidoscopio se halla sujeta a ilimitadas configuraciones. Klein, en particular, llegó a la conclusión de que las fantasías sobre el pecho empiezan en los primeros meses de vida, se convierten en parte del inconsciente del individuo y afectan a todos los ulteriores procesos mentales de éste. Al descubrimiento que Freud hizo sobre la sexualidad del pecho, Klein añadió su convicción de que los sentimientos sádico-orales (agresivos) avivan la relación amor-odio del niño con el pecho, y de ahí con la madre.

Klein propuso una polaridad innata de los instintos, similar a los instintos de vida y muerte en Freud. En su opinión, el instinto de muerte es la fuente original de la ansiedad infantil, que la criatura desvía hacia el objeto externo original: el pecho, por ejemplo. De esta manera se convierte en el pecho «malo». En cambio, el pecho gratificante, asociado con el instinto de vida, se convierte en el pecho «bueno». En palabras de Klein: «(...) al pecho, en tanto resulta gratificante, se le quiere y se le considera "bueno"; en la medida que es fuente de frustración, se le odia y se le considera "malo"».[19] Esta oposición entre pecho bueno y pecho malo se expresa a través de ciertos mecanismos psicológicos conocidos como «introyección» y «proyección». «El niño proyecta sus impulsos amorosos y los atribuye al pecho gratificante (bueno), tal como proyecta sus impulsos destructivos hacia fuera y los atribuye al pecho frustrante (malo).» Su objetivo consiste en adquirir e introyectar el objeto ideal, y mantener fuera el objeto malo. De esta manera, tanto el pecho bueno como el pecho malo se establecen dentro de la mente del niño.

Basándose en sus propios análisis y en la observación de los niños en el cuarto de juegos, en los años veinte Melanie Klein creyó penetrar en la mente infantil: en la medida que el pecho frustraba los deseos infantiles, se transformaba en un «terrible opresor». En sus fantasías destructoras, el niño «muerde y arranca el pecho, lo devora, lo aniquila, y siente que éste le atacará de igual modo». Teme las represalias de esta «succión de vampiro», y de sus fantasías de «ahuecar el pecho», vaciándolo de todo lo bueno y luego llenándolo con sustancias malas, como sus propios excrementos. Por lo que se refiere a las descripciones imaginativas del paisaje mental del niño (¡pensemos que estamos hablando de un niño de tres o cuatro meses!), Klein es capaz de hacer que Freud parezca un mojigato.

Con el tiempo, el bebé sano pasa de ver a su madre como alguien totalmente bueno o totalmente malo, a una relación más com-

pleta con la madre en cuanto persona global. El pecho bueno y el malo, ahora la madre buena y la mala, se juntan y se integran. Por el contrario, en su forma desarrollada patológicamente, el pecho –y por extensión la madre– sigue existiendo en la mente infantil como algo unidimensional, ya sea en su forma idealizada ya sea en la devaluada.

Mientras Freud escandalizaba a sus contemporáneos con el descubrimiento de la sexualidad infantil, Klein añadía la inquietante visión del demoniaco acto de succionar. Las madres de hoy en día tal vez descubran que piensan lo mismo que la poetisa Minerva Neiditz:

> Melanie Klein aseguró
> que los niños pequeños
> envidian el pecho de su madre
> e imaginan que pueden introducirse en él
> y vaciar todo lo que de bueno tiene.
> Si lo que dice es cierto,
> muy pocas de nosotras consentiremos
> en amamantar a semejantes salvajes.[20]

Hasta ahora, el pecho femenino ha sido el campo de batalla de varias generaciones de psicoanalistas. Jung, por ejemplo, permaneció muy silencioso respecto al pecho femenino, pero esto no impidió que sus seguidores se apropiaran del pecho para fines jungianos. La principal contribución jungiana fue la transformación del punto de vista freudiano que asocia a las madres con la libido oral del *anima*, la imagen femenina inconsciente en los hombres. (*Animus* es el término equivalente para la imagen masculina en las mujeres.)

Según el analista jungiano John Beebe, el deseo incestuoso oral hacia la madre no es el único significado psicológico que se puede dar al pecho femenino.[21] Los niños pasan a través de distintos estadios arquetípicos, en cada uno de los cuales cambia el significado del pecho. Primero está el estadio madre-positiva, después el de madre-negativa, luego viene el estadio del padre. En el estadio madre-positiva, el pecho se experimenta como algo que nutre y consuela; en el de madre-negativa, el pecho se convierte en algo que acosa, que asfixia o devora; y en el estadio del padre, los pechos, o los sustitutos del pecho, se asocian a las posibilidades creativas y espirituales.

Los jungianos creen que el hombre que desarrolla en sí mismo el ánima no se verá atrapado en el señuelo de la envidia del pecho, del mismo modo que la mujer que desarrolle en su interior el *animus* no

envidiará el pene a los hombres, sino que dispondrá de su propia «creatividad fálica». En contradicción con la teoría freudiana, los jungianos niegan la hipótesis de que los pechos siempre impliquen una regresión a un estadio oral de la vida. Sin embargo, por mucho que éstos insistan en sus diferencias con los freudianos, existe no obstante una propensión similar a la masculinidad: la persona madura es siempre la que supera el estadio maternal (o los estadios) para abrazar el ámbito del padre, tanto si se le denomina «super yo» en términos freudianos, o «anima» y «animus» en términos jungianos, o el «nombre del padre» según el psicoanalista francés Jacques Lacan. La madre es siempre la persona de la que hay que alejarse. Estos teóricos del siglo XX no son capaces de imaginar la madurez sin repetir la jerarquía patriarcal de su época.

Un ejemplo representativo de cómo las ideas freudianas, jungianas y kleinianas se han unido para hacer encajar el pecho se puede encontrar en la obra del psicoanalista británico James Astor. Este reconsidera el tema tan debatido de cómo el niño ve el pecho: «Inmediatamente después de su nacimiento, y en las primeras semanas de vida, el niño experimenta el pecho como un mundo completo; es decir, no como parte de un todo, sino como el todo. Sólo después, cuando el niño empieza a explorar la geografía de su propio cuerpo y del de su madre, empieza a experimentar el pecho como parte de un todo».[22]

Astor amplía el discurso del pecho más allá de la interacción madre-hijo en el encuentro entre psicoanalista y psicoanalizado. Por similitud con la pareja lactante, afirma que «la mente del psicoanalista es efectivamente el pecho, el cual proporciona el alimento para el pensamiento que forma parte de la educación psicoanalítica de nuestros pacientes». El paciente no puede apreciar del todo este «pecho analítico hasta el destete; es decir, al acercarse al final del psicoanálisis». En términos metafóricos, la comparación del psicoanalista con una madre lactante tiene su encanto, si bien añade muy poco a la comprensión del proceso terapéutico.

Al psicoanálisis se le puede atribuir al menos el mérito de clarificar la forma en que los pechos funcionan en la psique humana como símbolos prefijados, a pesar de que sus interpretaciones se vean limitadas al vínculo de las asociaciones maternales y sexuales. Donde éstas suelen fallar es en reconocer otros significados afines a la lactancia y al sexo. Consideremos por ejemplo la anorexia nerviosa, una enfermedad psicológica que se caracteriza por la obsesión de perder peso. Durante aproximadamente un siglo –después de que los médicos

Charles Lasegue, francés, y William Gull, inglés, describieran en 1873 este trastorno del apetito–, la anorexia se consideró una enfermedad muy rara.[23] Sin embargo, en los últimos veinticinco años ha pasado de ser un fenómeno aislado a tener proporciones casi epidémicas entre las chicas, que constituyen alrededor del noventa por ciento de la población anoréxica de Estados Unidos.

Tradicionalmente, el psicoanálisis ha interpretado la anorexia como una «huida de la feminidad»; es decir, de la heterosexualidad adulta. A comienzos de los años setenta, cuando la anorexia empezó a extenderse de manera espectacular, las opiniones psiquiátricas imperantes eran que procedía de un profundo conflicto neurótico en torno a la sexualidad, originado en la dinámica familiar de la paciente, y que se podía tratar mediante una pauta médica que obligara al sujeto a alimentarse, así como a una terapia familiar. Sin embargo, un importante número de críticas feministas empezó a sostener que la intención de morir de hambre de las anoréxicas provenía igualmente –y quizá de manera más importante– de imperativos culturales como la «tiranía de la delgadez» y la necesidad de parecer «muchachitos» en un mundo que premia la masculinidad.[24] Estas críticas señalaban que muchas anoréxicas temen –de manera inconsciente y con razón– que la grasa de sus pechos y caderas las hagan parecer estúpidas y vulnerables ante los chicos y los hombres. El rechazo a sus pechos no es únicamente el rechazo a su sexualidad y a su maternidad, sino a todo un panorama de inferioridad social, económica e intelectual que las jóvenes ven ante sí, a menudo al haber contemplado de cerca la existencia de sus respectivas madres. Las anoréxicas son conscientes de que no pueden controlar el mundo que las rodea –ya sea el creado por su familia, o por el entorno cultural–, pero piensan que como mínimo son capaces de controlar el peso de su cuerpo. De hecho, lo que ocurre es que –después de alcanzar un determinado objetivo en la pérdida de peso– a menudo no consiguen controlar la ingesta de alimento, y resbalan hacia un nivel de peso que puede ser peligroso, cuando no fatal. Hoy en día, con la creciente atención que se presta a la anorexia y a los demás trastornos del apetito, la psiquiatría ha ampliado su visión de los factores que la provocan y ha desarrollado unos modelos de tratamiento más complejos, los cuales tienen en cuenta una gama más amplia de los significados que la cultura atribuye a la apariencia de la mujer e inscribe en la mente de las jovencitas.

Más allá del ámbito profesional, el pecho psicológico se ha convertido en un elemento de la cultura popular. Pensemos en las in-

numerables caricaturas que representan una asociación entre objetos inanimados –manzanas, huevos, montañas– y la imagen primordial del pecho femenino en la mente humana. Pensemos en el monstruoso pecho del filme de 1972 *Todo lo que desearía saber sobre el sexo y no se atreve a preguntar,* que se escapa del laboratorio de un científico, asuela la campiña y al final un héroe de pacotilla, interpretado por Woody Allen, lo vence enarbolando valerosamente un crucifijo.

Pensemos en el relato corto de Philip Roth *The Breast* («El pecho»), cuyo protagonista se convierte en una enorme glándula mamaria. Cuando el héroe de esa fábula (con permiso de Kafka) intenta explicar su situación, el lenguaje que balbucea es pura cháchara psicológica de la costa Este: «¿A qué se debe esta identificación primitiva con el objeto de veneración infantil? ¿Qué apetitos insatisfechos, qué confusiones de la niñez, qué fragmentos de mi remoto pasado pueden haber colisionado para desatar una ilusión de esa clásica simplicidad?».[25] La transformación de un adulto en un pecho gigantesco se presenta como una forma de deseo hecho realidad, que se burla de las obsesiones de toda una generación.

Todavía es muy frecuente creer en términos freudianos que los estadounidenses hablan con una especie de taquigrafía de signos «orales», y que los franceses contemplan la obsesión *mamaria* de los norteamericanos como una forma de *infancia* que se hubiera detenido en el tiempo (olvidándose de su antigua fascinación por los pechos). Cuando recordamos el discurso sobre el pecho femenino que popularizó el psicoanálisis, somos capaces de reírnos de gran parte de lo que en otro tiempo se consideró como algo sagrado. Son escasos los que aceptan literalmente la sacrosanta doctrina de Freud de que «el *niño nunca consigue liberarse del dolor de la pérdida del pecho materno*».[26] Ni calificamos de «histérica» patológica a una madre que no es capaz de amamantar a su hijo, ni la tratamos con sesiones de hipnosis, como hizo Freud en un caso memorable.[27] Aunque somos sensibles a muchos determinantes inconscientes que rodean las elecciones en la vida de una persona, ya no nos sentimos ligados por interpretaciones dogmáticas, débilmente fundadas, que se disfrazan como ciencia. A veces un pecho no es más que un pecho.

El pecho comercializado: del corsé al sexo cibernético

En una sociedad obsesionada por los pechos femeninos, éstos disponen de posibilidades comerciales casi infinitas. No sólo generan la fabricación de artículos idóneos, como sujetadores o lociones corporales, sino que, al fotografiarlos al lado de coches o de bebidas refrescantes, fomentan también la venta de estos artículos. «Con un pecho femenino, puede usted vender lo que quiera», opinaba recientemente una doctora francesa.[1]

En el mercado del pecho, las mujeres son a la vez compradoras y vendedoras.

Como compradoras, se las bombardea con una descarga de productos para vestir, sujetar, proteger, embellecer y agrandar los pechos. Desde finales de la Edad Media, en que se inventó el corsé, la moda se ha aprovechado del avance imparable de las prendas interiores que correspondía a la visión cambiante de la forma ideal femenina. Los intentos para moldear el cuerpo, cubrirlo, comprimirlo, rellenarlo, darle forma, disciplinarlo o mutilarlo se hallan de momento tan profundamente grabados en el inconsciente colectivo, que resulta difícil hablar de un cuerpo «natural». La idea de la reconstrucción social del cuerpo se ha convertido en una premisa para la mayoría de los historiadores del sexo, una de las cuales ha compendiado la interrelación de la moda y la carne en un ingenioso libro titulado *Seeing Through Clothes* («Ver a través de la ropa»).[2] Las prendas que se hallan en contacto directo con el cuerpo desnudo a menudo se ven como objetos sexuales por derecho propio, fetiches de la vertiente fantástica de la indumentaria social.

Hoy en día, los productos y servicios para el pecho –sujetadores y corsés, cremas, tipos de ejercicios para el pecho, agrandamientos y reducciones mediante cirugía– constituyen una gigantesca industria internacional. En todo el mundo occidental, las mujeres consienten en

gastar miles de millones de dólares para crear la ilusión de unos pechos que potencien su valía sexual y profesional. Engañadas por unas imágenes femeninas en cuya creación raras veces ellas han participado, algunas mujeres se convierten en anuncios vivientes de realzadores para el busto, implantes de silicona u otros productos para adaptar el busto al modelo establecido.

Sin embargo, es demasiado fácil retratar a las mujeres exclusivamente como unos «cuerpos dóciles», en palabras de Michel Foucault; demasiado fácil retratarlas como víctimas de la explotación comercial o colaboradoras de su propia opresión.[3] Las mujeres son ahora, y siempre lo han sido, algo más que unas descerebradas víctimas de las presiones externas. Aunque tenemos motivos para acorazarnos contra la tiranía de las miradas de los hombres y los dictados de la moda, que afectan de manera más general a las mujeres que a los hombres, es una estupidez negar la elección personal en estos asuntos. A veces elegimos a ciegas, es cierto, y a menudo elegimos complacer a los demás, sin saber siquiera que nuestras elecciones reflejan deseos que no son los nuestros; sin embargo, en el mejor de los casos, nuestras elecciones corresponden a un ideal estético interno (aunque formado por la sociedad), que contribuye a una sensación general de bienestar, y a la reconocida sensación placentera de sentirse sexy.

Como vendedoras, las mujeres han comercializado sus pechos desde que empezó a quedar constancia escrita de la historia. Cuando la profesión de nodriza se convirtió en algo viable, fueron muchas las mujeres que decidieron ganarse la vida con sus pechos lactantes. Las que se contrataban en los niveles más altos, como por ejemplo las nodrizas de la familia de los faraones, eran el equivalente de las grandes damas de la corte, que presidían importantes entramados de poder. A las nodrizas de las reinas de Francia se les concedían numerosos privilegios, incluyendo el título de «Madame Poitrine» (Señora Pecho), que algunas familias solían llevar como un título nobiliario muchos años después de que la monarquía hubiera desaparecido.

Muchas nodrizas inglesas, tal como se ha expuesto antes, ganaban al menos tanto como sus maridos obreros: una rara paridad teniendo en cuenta el abismo secular que había entre el salario de los hombres y el de las mujeres. Con esto no se pretende sugerir que por término medio la suerte de la nodriza fuera envidiable; probablemente a la mayoría no las trataban mucho mejor que a las vacas. Si vivían residentes en la casa del niño al que amamantaban, algunas se veían obligadas a soportar golpes y a conceder favores sexuales, y, si se lle-

vaban al niño a casa, se arriesgaban a que les pagaran con retraso, o incluso a que no les pagaran. Cuando los miembros de una clase privilegiada contrataban parte del cuerpo femenino perteneciente a una clase menos afortunada, sin duda las posibilidades de que hubiera explotación eran muy numerosas.

Vender los propios pechos con fines eróticos es otro tema, todavía más problemático. Los pechos desnudos de la mujer, tanto en el mundo del espectáculo como en los ámbitos mediáticos, por no mencionar en la franca pornografía o en la prostitución, se han visto sujetos a múltiples controversias y censuras en el transcurso de la historia. A pesar de todo, exhibir los pechos y dejárselos tocar a cambio de dinero nunca ha sido una oferta escasa en el mercado. Las hetairas de la antigua Grecia, las cortesanas de la antigua Roma y de la Europa renacentista, actrices famosas, amantes de reyes, elegantes damas, aspirantes a estrellas, modelos y bailarinas de *strip-tease* de nuestro tiempo, todas han perfeccionado, y siguen perfeccionando, el arte de desvestirse que proporciona importantes beneficios materiales.

No obstante, resulta difícil asegurar si las mujeres son las explotadoras o las explotadas cuando exhiben sus pechos por dinero. ¿Están ejerciendo su libertad de elección, o se sienten impulsadas por recompensas económicas irresistibles? ¿Dónde está la frontera entre el empobrecimiento individual de una mujer que cobra por exhibir sus pechos y la explotación de numerosas mujeres consideradas objetos sexuales? En Estados Unidos, donde raramente se ve en público a una madre amamantando a su hijo, donde el baño en *topless* suele estar prohibido, y donde en la televisión se censuran las imágenes de las bañistas europeas en *topless,* los pechos desnudos son más preciados en la medida que son muy escasos. Si muchos hombres están dispuestos a pagar por ver pechos de mujeres desnudos en locales que los comercializan, es porque no los pueden ver en ninguna otra parte.

Con el fin de ilustrar la historia comercial del pecho femenino, este capítulo se centrará, en primer lugar, en la evolución de los productos para el busto, y en segundo lugar en la exhibición del pecho en las artes, en los medios de comunicación y en el espectáculo, incluyendo la pornografía.

La frecuentemente citada afirmación de Christian Dior de que «sin lencería no puede haber moda» ha estado llena de significado en los últimos setecientos años. La lencería (llámense corsés, sujetadores o fajas) proporciona una «segunda piel», o un «segundo esqueleto» des-

tinado a moldear la forma preferida de cada época, lugar y clase.[4] Cuando a comienzos del siglo XIV las mujeres abandonaron definitivamente las túnicas sueltas que ambos sexos habían llevado con anterioridad, y se decidieron por unas prendas más ajustadas, la ropa interior empezó a obtener el beneplácito de la moda. El rígido y ajustado corpiño interno, al que se conocía como *cotte*, definió el nuevo ideal de esbeltez. Las mujeres de busto prominente se ataron tiras de tela en torno a los pechos para conseguir la apariencia de busto pequeño que entonces estaba de moda. Las mujeres de pechos caídos se cosieron bolsas en el interior del cuerpo del vestido para levantarlos todo lo posible. A partir de ahí, en la indumentaria de cualquier dama que se apreciara, se consideraría esencial algún tipo de sujetador para el busto.

Desde entonces, hasta comienzos de nuestro siglo, la principal sujeción de los pechos se efectuó mediante corsés. Existen referencias a esta prenda ya a finales de la Edad Media, como en la contabilidad de la casa real de Inglaterra en 1299 –en donde constan dos corsés forrados con pieles– y en las cuentas de la casa real francesa –donde en 1387 se consignan seis corsés pertenecientes a su majestad la reina–, si bien no es en absoluto seguro que estos primitivos «corsés» se parecieran a los que con posterioridad iban a desarrollarse. Fuera lo que fuera que llevaran las mujeres sobre sus pechos a comienzos del siglo XIV, los elevaba a alturas desconocidas y los hacía sobresalir por encima de los escotados vestidos de la nueva moda. Estos cambios de estilo, que marcaban las diferencias entre ambos sexos, no pasarían inadvertidos a las autoridades eclesiásticas ni a las civiles. En Alemania, por ejemplo, hacia 1350, la *Crónica* de Limburg expresaba su preocupación por los nuevos escotes, que permitían la escandalosa visión de medio pecho, lo cual sólo podía implicar desenfreno sexual.

Los corsés se convirtieron en algo verdaderamente formidable en el siglo XV, con la invención española del «cuerpo», o «par de cuerpos». Esta estructura parecida a una coraza, que consistía en dos piezas que se juntaban por los lados, pasaría desde la influyente corte española hasta la alta sociedad francesa e inglesa del siglo XVI. Fortalecido mediante varillas de madera o de ballena, y en ocasiones fabricado en cuero o incluso en metal, el «cuerpo» se llevaba como una prenda interior y, en algunas versiones, como prenda exterior. Es posible que estas versiones en metal (que han sobrevivido en algunos museos) se utilizaran tan sólo como prendas ortopédicas, pero no hay duda de que las mujeres de clase alta se sometían a la agonía de verse

encajadas en «cuerpos» endurecidos mediante goma, cuero, madera o varillas de ballena. Los satíricos ingleses no exceptuaron a aquellas mujeres que «encierran sus rotundidades en una cárcel de huesos de ballena», y «reducen sus pechos con tanta fuerza que no tardarán en desarrollar un aliento hediondo» y dejarán una puerta abierta a la tuberculosis.[5]

La versión francesa, que de forma alterna se llamó *corset* y *corps,* era una especie de faja que se ajustaba apretadamente al tronco, por debajo de los pechos y hasta más abajo de las costillas, y que terminaba en punta sobre el estómago. Montaigne, siempre atento a las vanidades humanas, escribió sobre el dolor de las mujeres que voluntaria y estúpidamente aceptaban ponerse aquellos *corps:* «Para obtener un cuerpo delgado, al estilo español, ¿qué torturas no deben soportar, ceñidas y atadas, hasta el punto de padecer profundas estrías en los costados, hasta alcanzar la carne viva? Sí, y a veces hasta morir por ello».[6]

En la mayoría de las versiones francesas e inglesas, para mantener la rigidez del corsé se introducía en el centro una sola ballena, una varilla de madera, marfil, hueso o metal. Esto sería el origen de todo tipo de varillas y elementos similares, diseñados para sostener la figura, que se desarrollaron en la corsetería durante los cuatro siglos que siguieron. Fabricada por artesanos especializados, y a menudo grabada con versos amorosos, la ballena del corsé se convirtió en un objeto erótico, tema central de poemas de tocador y de gestos en público: se consideraba atrevido sacar la varilla central del cuerpo y gesticular con ella a modo de coqueteo.[7]

Entre el 1500 y mediados del siglo XVII, en ocasiones se puso de moda que las mujeres ostentaran el pecho plano, y en otras que maximizaran su talla. Cuando la moda exigió unos pechos disparados hacia arriba y desnudos hasta el borde del pezón, ello supuso una visión trascendental para los ojos de algunos hombres. El poeta y médico John Hall (nacido en 1529) nunca olvidó lo que había visto cuando era un niño, durante el reinado de Enrique VIII: «Esas mujeres, cuyos pechos destapaban y exhibían». Thomas Nashe, en *The Unfortunate Traveller* («El viajero infortunado», 1594), aseguraba haberse sentido claramente turbado ante las desvergonzadas mujeres que, un siglo después, hacían lo mismo: «Sus pechos están al acecho (...) y sus redondos capullos sonrosados se proyectan sin recato hacia delante». Y el anónimo autor de *Quippes for Vpstart Newfangled Gentlewomen* («Mofas a las presuntuosas damas que siguen la nueva moda», 1595), condenaba «esos pechos desnudos» como si fueran obra del diablo.[8]

Siempre que el pecho visible fuera a la moda, los hombres se lanzaban a la hendidura con un ataque verbal o incluso físico. El rey de Francia Luis XIII (1601-1643), muy distinto a su mujeriego padre Enrique IV, no toleraba los vestidos escotados en la corte. Según cuenta la historia, un día escupió un chorro de vino al pecho de una mujer que él consideró que exhibía un escote excesivamente generoso.[9] Durante el reinado de su hijo, Luis XIV (1638-1715) –que no le hacía ascos a un pecho femenino– los mamófobos profesionales continuaron persiguiendo y denunciando *les nudités de gorge* (la desnudez de los escotes). Incluso hoy en día los estudiantes franceses ríen disimuladamente ante las palabras que el hipócrita Tartufo creado por Molière pronuncia al ver los encantos del pecho de Dorina: «*Couvrez ce sein que je ne saurais voir*» («Cubriros ese pecho que yo no debería ver»).

Un clérigo flamenco, en un repugnante panfleto titulado *Cáncer o el cubrimiento del pecho* (1635), trató de relacionar el cáncer de mama con la exhibición del pecho. Un panfleto alemán de 1686 alertaba a los hombres sensibles de los peligros de «las jovencitas de pechos desnudos, una yesca para los malvados libertinos» *(«Des Frauenzimmers blosse Brüste / Ein Zünder aller bösen Lüste»)*.[10] Durante su pontificado de 1676 a 1689, el papa Inocencio XI hasta llegó a amenazar a las mujeres con excomulgarlas si no se cubrían el pecho, los hombros y los brazos con telas que no fueran transparentes.

Cuando se pusieron de moda los pechos planos, las mujeres recurrieron a distintos productos y recetas que los farmacéuticos habían ideado para conseguir unos pechos pequeños y firmes. Sin embargo, al ponerse de moda los pechos grandes, como por ejemplo durante el reinado de Carlos I de Inglaterra (1625-1649), los vendedores ambulantes se agenciaron diversos tipos de lociones, ungüentos y cremas para conseguir aumentar el volumen de los pechos. Sin duda un tratamiento era tan ineficaz como el otro.

El refinamiento del pecho como un símbolo de la moda adquiriría nuevas dimensiones comerciales en 1670, cuando los fabricantes de corsés se convirtieron en una rama aparte de los sastres. Los fabricantes de corsés, que se habían establecido en pequeños talleres por toda Europa, monopolizaban prácticamente la modelación del cuerpo femenino. Si hay que hacer caso de los numerosos grabados del siglo XVIII que muestran a las mujeres en el probador, los fabricantes de corsés debieron de aprovechar la ocasión para devorar con los ojos y manosear los pechos de sus clientas.[11]

Los corsés eran una prenda indispensable para las damas burgue-

sas y de la nobleza, ya que las diferenciaba de las clases populares. Las había que hasta llevaban corsés ligeros o *corps de nuit* en la cama. Las mujeres que vivían de un salario y las campesinas difícilmente podían permitirse el desembolso financiero que tales prendas ocasionaban y, en caso de haber podido, el corsé les habría dificultado su tarea. De modo que llevaban tan sólo un *corselet* (un diminuto corsé), el cual se ataba por delante en vez de por la espalda, y que no requería ayuda de una criada.

A partir de mediados del siglo XVIII, por toda Europa se lanzaría una campaña contra el corsé. Utilizando los estandartes de la ciencia y de la razón, y amparándose en la campaña contra la lactancia de las nodrizas, los médicos de todos los países militaron contra el corsé, basándose en que éste deformaba el cuerpo de la mujer. A semejanza de quienes en la actualidad lanzan invectivas contra los efectos perniciosos del tabaco, en el pasado los cruzados de la salud atacaban las perniciosas prendas interiores que las mujeres se negaban a abandonar. El francés Jacques Bonnaud definió el problema en un famoso folleto, cuyo extenso título engloba todo el debate: *Degradación de la Raza Humana a través del uso del corsé de ballenas: Obra en la que se demuestra que es ir en contra de las Leyes de la Naturaleza, incrementa la despoblación y envilece al Hombre, como si dijéramos, que se somete a su tortura desde el primer momento de su Existencia, bajo el pretexto de formarse.*[12] (Hoy no podemos dejar de observar cuán inapropiado suena el término «hombre» cuando se aplica específicamente a una persona del sexo femenino.)

Estos ataques no se quedaron sin respuesta. Los fabricantes de corsés, temiendo por sus intereses, saltaron en defensa de su oficio con el tradicional argumento de que los corsés «forman» el cuerpo. Un modisto de Lyon, por ejemplo, publicó un *Ensayo sobre [la utilización d]el corsé de ballenas para formar y conservar la figura de las jóvenes.*[13] En él se afirmaba que las muchachas de ciudad que llevaban corsé tenían mejor cuerpo que las campesinas, pues éstas desarrollaban hombros redondos, tórax estrecho y vientre abultado debido a la ausencia de corsé. Esto era una inversión de la opinión médica de que las campesinas, en un ambiente natural, desarrollaban un tórax más ancho, de pechos prominentes y redondeados, en comparación con los pechos atrofiados, característicos de las muchachas de ciudad y de las aristócratas.

Con el tiempo, las mujeres hicieron caso de las críticas de los médicos y de los moralistas: uno de los primeros cambios de la Revolución francesa en la moda fue el exilio del corsé. Y el punto cul-

minante de la nueva moda se alcanzó cuando, en 1795, Madame Tallien, esposa de uno de los miembros del Directorio de la República, se presentó en el baile de la Opera con una túnica de seda sin mangas, y sin ropa interior de ningún tipo.

En Europa, esta casi desnudez provocó la burla de los que se dedicaban a la sátira y a la caricatura, aunque lo más probable es que fuera tan sólo un pequeño número de mujeres el que luciera esta clase de indumentaria. Otro blanco de estas sátiras era la mujer que aumentaba el volumen de sus pechos mediante postizos, según informaba *The Times* en 1799: «La moda de los pechos postizos tiene como mínimo algo positivo, y es que obliga a nuestras bellezas a ponerse *algo* por lo menos».[14]

Al cabo de poco tiempo, el corsé reaparecería, tanto en modelo corto como en modelo largo (figuras 64 y 65). El «talle Imperio», de moda en toda Europa durante el reinado de Napoleón (1804-1815), rompió con todas las convenciones anteriores, subiendo la cintura justo debajo de los pechos. De esta manera, éstos se convirtieron en el indiscutible centro de la atención. Pero con la restauración de la monarquía francesa en 1815, y el triunfo del conservadurismo político en toda Europa, la cintura volvió a bajar a su nivel natural.

En torno a 1816, se puso de moda que los pechos estuvieran muy distanciados el uno del otro. El «Corsé Divorcio», que inventó y patentó el corsetero francés Leroy, separaba los pechos mediante un triángulo metálico forrado, que se cosía en el centro frontal del corsé, con la punta hacia arriba. Tanto en Francia como en Inglaterra este modelo hizo furor, aunque los ingleses pronto volvieron al busto unificado, estilo repisa.

En esa época, los corsés aún no estaban al alcance de la clase trabajadora. Cuando el industrial suizo Jean Werly instaló la primera fábrica de corsés en Bar-le-Duc, Francia, la producción masiva de los modelos hizo que fueran más económicos y asequibles. En 1839, su patente para la fabricación mecánica de corsés tejidos con lanzadera introdujo un tipo de corsetería a precios muy razonables, que permitía su adquisición a casi todo el mundo.

En la década de 1830, los corsés empezaron a anunciarse ampliamente en las revistas de moda de Europa, con dibujos a pluma y láminas a la acuarela. Las exclusivas revistas norteamericanas como *Godey's Lady's Book* y *Graham's* fueron más lentas en la introducción de anuncios de corsés: la altamente respetable *Godey's* no los publicaría hasta finales de la década de 1860. Los fabricantes estadounidenses anunciaban «corsés franceses» que se producían en ciudades

64. Corsé corto (comienzos del siglo XIX).
Después de un breve periodo en que se abandonó el uso de los corsés, los franceses recuperaron el minicorsé, que llegaba sólo hasta la cintura.

como Detroit, Michigan; Worcester, Massachusetts; y New Haven, Connecticut.

Hacia la mitad del siglo XIX sobrevino una época de grandes innovaciones en la producción de la ropa interior. Los ojetes se empe-

65. James Gillray, *La sesión de tocador: el corsé.* Corsé largo (comienzos del siglo XIX).
Los ingleses preferían una versión más larga del corsé, que llegaba hasta las caderas.

zaron a fortalecer mediante anillos de metal. El caucho y la goma elástica empezaron a rivalizar con las ballenas para conseguir la compresión y sujeción deseadas. El talle empezó a subir y a bajar, cayendo por debajo de la cintura en torno a 1840, y subiendo de nuevo

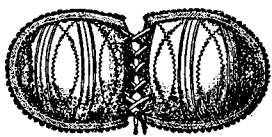
a finales de los años cincuenta, con la llegada del miriñaque (unas enaguas de tela almidonada o con aros). La exagerada figura en forma de reloj de arena exigía comprimir de tal modo la cintura que, según se dice, hubo mujeres que murieron asfixiadas por la opresión. Una cintura que midiera entre cuarenta y cinco y cincuenta centímetros representaba el ideal, pero la mayoría de las jóvenes, orgullosas de los corsés de cuarenta y ocho centímetros que habían comprado, lo más probable es que se vieran obligadas a dejar las cintas abiertas varios pares de centímetros.[15] Los corsés que se ataban por delante se introdujeron en Inglaterra a partir de 1850, y poco a poco sustituyeron al modelo que se ataba por detrás.

A mediados de siglo, tanto en Francia como en Inglaterra, las mujeres que hacían corsés eran más numerosas que los hombres. El negocio del corsé francés estaba sólidamente en manos de mujeres, ya fuera en calidad de propietarias, directoras u obreras, aunque a estas últimas se las pagara muy poco. En Alemania, donde la corsetería fabricada mecánicamente se introdujo en torno a 1850, los trabajadores seguían siendo hombres en su mayoría, mientras las mujeres se limitaban a lavar y planchar los artículos en la fábrica, o trabajaban por piezas en casa.

La industria corsetera de Inglaterra se expandió en un gran negocio, que recibía pedidos tanto del propio país como del continente y Estados Unidos. La historiadora de la moda Rosemary Hawthorne, que colecciona prendas interiores británicas y escribe cariñosamente acerca de ellas, describe un corsé de su propiedad, datado entre 1860 y 1870 y «fabricado en raso negro opaco, forrado de algodón», «cosido siguiendo un diseño de lo más complicado», y que contiene «ciento cuarenta largos de cordoncillo enfundado así como veinte ballenas». Esta espléndida manufactura es consecuencia de una «maestría incomparable» que se remonta a través de los siglos.[16]

Los franceses también recuerdan con orgullo patriótico su historia del corsé. Destaca una sorprendente variedad de modelos especializados, en una amplia muestra de materiales y colores. Una especialista francesa en corsés, llamada Violette, exponía así la carrera del corsé a finales de siglo: en torno a los diez años, una muchacha se pone el primer sostén: una tenue prenda interior que llega hasta la cintura; a los dieciocho años, para su presentación en sociedad, se pone un corsé de batista con varillas flexibles; tan pronto como contrae matrimonio, ha llegado la hora del «corsé nupcial», con varillas muy rígidas.

A juzgar por los anuncios, la mujer francesa no tenía nada mejor



66. Pechos postizos del catálogo de Sears, Roebuck & Co. (1897). Por menos de veinticinco centavos el par, se podía comprar unos postizos que realzaran los pechos.

que hacer que pasar el tiempo cambiándose de corsé: corsés para estar cómoda, corsés para dormir, para dar el pecho, para montar a caballo, para bañarse, para montar en bicicleta... Las bailarinas estaban obligadas a llevar los pechos sujetos mediante escudetes encorsetados con varillas, los cuales permitían un exagerado escote en la espalda. Y para las menos afortunadas siempre quedaba el corsé ortopédico. A finales de siglo, la corsetería francesa estaba en la cúspide de su expansión comercial.

Los fabricantes alemanes, negándose a que sus vecinos los franceses les superaran, facilitaban «el corsé adecuado para cada ocasión». En éstos se incluían corsés para mujeres embarazadas, corsés con abertura fácil para lactantes, corsés para hacer deporte o bañarse, corsés para las delgadas, para las gordas, para las viejas, para las jóvenes, e incluso para niñas cuyas edades oscilaban entre los siete y los doce años. Un escritor alemán aseguraba, en 1882, que «son muy pocas las mujeres que a la larga no necesiten ese *Stützbrust* [corsé, o, literalmente, sostén del pecho]».[17]

Por esa época, la utilización de los pechos postizos, o «correctores del busto», era muy habitual. Los modelos ingleses, que se hacían con estructuras de alambre o de celuloide flexible en forma de copa, o mediante piezas de tela con bolsillos circulares en los que se podía introducir un postizo, prometían «proporcionar redondeces a aquellas que son demasiado delgadas».[18] Los postizos franceses se fabricaban con *peau de chamois*, raso acolchado o, con mayor frecuencia, caucho. En Estados Unidos se podía comprar «pechos postizos» en algunas tiendas exclusivas, o encargarlos más baratos a través del catálogo de Sears, Roebuck (figura 66).

Para aquellas mujeres que no deseaban que sus pechos desaparecieran al quitarse el corsé, había numerosos tratamientos a fin de que una misma pudiera agrandarlos. Un «Curso para embellecer el busto en casa», que costaba diez dólares, prometía a las mujeres de pecho plano que podrían cambiar sus vestidos de cuello alto por otros con

67. «Desarrollador del busto Princess», del catálogo de Sears, Roebuck & Co. (1897).

Este artilugio prometía moldear un busto «redondo, firme y hermoso».

el más revelador de los escotes. Pero sin duda el más estrafalario de los artilugios destinados a aumentar el pecho fue el «Desarrollador del busto», un programa dividido en tres partes, que incluía un tarro de crema, un frasco de loción y un aparato metálico parecido al desatascador del baño (figura 67). El Desarrollador del busto estaba hecho de níquel y aluminio, y se facilitaba en dos tallas: para un diámetro de diez centímetros y para el de trece.

Los periódicos franceses no paraban de publicar anuncios de lociones milagrosas que pretendían «desarrollar o mantener un pecho opulento».

¿DEBE UNO QUEJARSE SI SU ESPOSA ES DEMASIADO HERMOSA?
Y, sin embargo, éste es el caso de las que
utilizan LECHE MAMILLA... A esas imprudentes cuyos
pechos crecen demasiado, les sugerimos simplemente que mezclen
LECHE MAMILLA con un poco de agua...

LAS VIRTUDES DEL ALBATRINE CIRCASIANO. Albatrine
conserva la firmeza de los pechos, al tiempo que les da

una blancura de alabastro... Albatrine permite
abandonar el corsé, cuyo uso, siempre incómodo,
es a menudo dañino para la salud...[19]

Este último anuncio pretendía aprovecharse de la revuelta contra la utilización del corsé, que se había hecho cada vez más furibunda a ambos lados del Atlántico. Tanto hombres como mujeres, médicos o profanos en la materia, empezaron de nuevo a hablar de los efectos nocivos que los corsés tenían en el cuerpo de las mujeres. Médicos de Francia, Inglaterra y Estados Unidos acusaron al corsé de dificultar la respiración, deformar las costillas, comprimir los órganos abdominales y provocar una «decadencia física» general en la mujer.[20]

Una serie de conferencias que se pronunciaron en Boston durante la primavera de 1874, incluía en su programa a cinco mujeres, de las cuales cuatro eran médicos, todas apasionadamente entregadas a la reforma de la indumentaria femenina. Mary J. Safford-Blake denunció las «seis o siete capas» de ropa que habitualmente comprimían el torso femenino, lanzando especiales invectivas a la «inamovible esclavitud» del corsé.[21] Caroline E. Hastings acusaba al corsé de deteriorar la musculatura torácica, hasta el punto de que una chiquilla de dieciséis a dieciocho años, que había llevado «este instrumento de tortura humana» desde la infancia, creía que no podría vivir sin él. Mercy B. Jackson juzgaba que los efectos nocivos del corsé eran para las mujeres occidentales todavía «más dañinos» que la deformación de los pies en las mujeres chinas.

Arvilla B. Haynes proporcionó este sensato consejo: «Al corsé habría que desterrarlo; pero, si es preciso conservarlo (...) se le deberían suprimir las ballenas o las varillas metálicas, y sostenerlo mediante un tirante por encima de los hombros (...) Nada debería interferir con el movimiento de los músculos abdominales y el diafragma».

La última de aquellas conferenciantes, la profesora y ensayista Abba Goold Woolson, amplió estas críticas sanitarias en un manifiesto político que anticipaba la gran oleada del feminismo que estallaría un siglo después. En ella habló de la nueva mujer «instruida, emprendedora y ambiciosa», que estaba «preparada para el trabajo, para evaluarlo, pero también para disfrutar de su propia existencia; viviendo no sólo para los demás, sino para sí misma, y de manera más provechosa cuanto más fiel a sus propias necesidades». Luego expuso una doctrina existencial que mucha gente aún considera radical: «Yo existo no como esposa, ni como madre, ni como profesora, sino sobre todo como mujer, con derecho a existir para mi propio bien».

No. 23658.

No. 23658 Young Ladies' Corset, with soft expanding bust; made of fine sateen with shoulder straps; clasp front; tape fastened buttons for skirt. Colors: white, drab or black; sizes. 19 to 28 waist measure; just the corset for growing girls **75c**

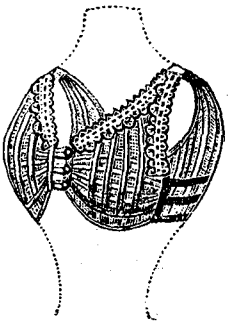
No. 23659 Corset waist for girls from 8 to 12 years of age; button front; lace back; made of fine quality silesia; well corded; shoulder straps; tape fastened buttons for skirts, Colors: white or drab; size 19 to 28..... **69c**

No. 23659.

68. Catálogo de Sears, Roebuck & Co. de 1897.
Los corsés normales para adultos se adaptaban a tallas de cintura que iban de 45 a 75 centímetros, pesaban aproximadamente medio kilo, costaban entre cuarenta centavos y un dólar, y comúnmente se hacían con una sarga de algodón conocida como *jean*. También podían comprarse modelos especiales para muchachas de hasta ocho años.

Y, entre las exigencias de aquellas nuevas mujeres, estaba el derecho a sentirse «seguras, cómodas y felices» con su indumentaria. ¡Qué lástima que la gran mayoría de las mujeres estadounidenses no se decidieran a aplicar esta doctrina!

El modelo ideal de la mujer americana fluctuaría de manera sig-



69. *Comptoir des corsets* en la Galería Rivoli, París (1899-1900).
El primer sujetador que se patentó se consideraba apropiado únicamente para prendas cómodas para llevar en casa, y se informaba que «no llegaba a la cintura», además de poderse adquirir en rosa, azul celeste o color crudo.

nificativa durante el siglo XIX. Antes de la guerra civil norteamericana, la moda consistía en ser frágil y esbelta. Después lo sería el modelo voluptuoso, de pechos voluminosos. Y en la última década del siglo lo fue tener un tipo de apariencia natural, atlética.[22] Los catálogos de Sears Roebuck de la década de 1880 anunciaban corsés para estas tres figuras en al menos veinte modelos distintos (figura 68). Del más popular, el Corsé Saludable del Dr. Warner, que llevaba tirantes sobre los hombros y varillas flexibles, se vendieron más de seis millones de unidades en diecisiete años.

Los corsés se encontraban por todas partes a finales del siglo XIX, no sólo en el cuerpo de las mujeres y las jovencitas, o en los estantes de las tiendas de lencería o de los grandes almacenes, o reproducidos en los catálogos y las revistas. También se hallaban en las fantasías de los poetas y de los enamorados, así como en boca de predicadores y reformadores. Estos últimos veían en el corsé un símbolo de todo lo malo que conllevaba el mundo moderno, y algunos pretendieron legislar su extinción mediante un impuesto especial para este tipo de prendas.

El economista estadounidense Thorstein Veblen, en su obra *Teo-*

ría de la clase ociosa (1899), atacaba al corsé porque debilitaba a las mujeres, las incapacitaba para el trabajo y hacía que dependieran cada vez más de sus maridos, que consideraban un símbolo de prosperidad que sus esposas fueran enfermizas. En palabras de Veblen: «El corsé es –en la teoría económica– sustancialmente una mutilación, que se utiliza con el propósito de reducir la vitalidad de quien lo lleva e incapacitarlo permanentemente, y de manera incuestionable, para el trabajo».[23] Había llegado la hora de que el corsé desapareciera.

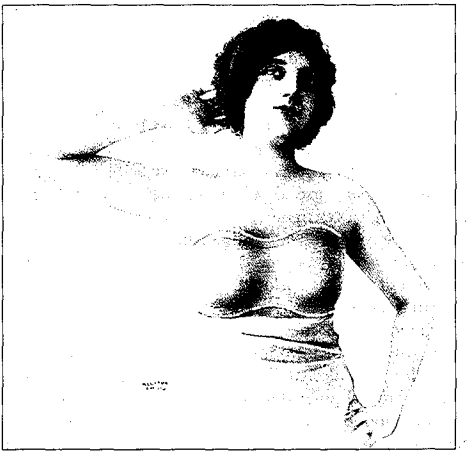
La transición del corsé al sujetador, que se produjo en la primera década del siglo XX, significó un descubrimiento importante para las mujeres. Por vez primera se diseñaba una prenda independiente, exclusivamente para los pechos de la mujer. A partir de ese momento ya no necesitaría levantarlos desde debajo mediante el corsé, sino que unos tirantes sobre los hombros los levantarían desde arriba.

Unos grandes almacenes de Francia, al anunciar su colección de corsés para 1899-1900, introdujo el *soutien-gorge* (literalmente, el sostén de cuello) para designar lo que hoy llamamos sujetador; o al menos la madre del sujetador actual (figura 69). En 1907, y con la marca Nuevo Soutien-gorge de Mme. Seurre, se vendía un sujetador de aspecto verdaderamente moderno, fabricado en batista y sin ballenas ni varillas, que debía su capacidad elevadora a su corte especial.

El primer sujetador que se patentó en Estados Unidos fue un descubrimiento casual de una debutante de Nueva York, Mary Phelps Jacobs. Al vestirse para el baile, desestimó el grueso corsé de noche que tenía desplegado ante sí y, con la ayuda de una doncella francesa, se las arregló con dos pañuelos y una cinta rosa. Más tarde hizo varias copias para sus amigas, y en 1914, con el nombre de Caresse Crosby, patentó el diseño, al que llamó «Sujetador sin Espalda». Posteriormente, vendió los derechos a la Warner Brothers Corset Company por mil quinientos dólares. Más tarde, esta patente valdría quince millones.

Pero hizo falta algún tiempo para que el término «sujetador» sustituyera a todos los demás. La revista *Vogue* lo utilizó por vez primera en 1907, y en el Oxford English Dictionary no aparecería hasta 1912. Por lo que respecta a Francia, utilizaron alternativamente los términos *brassière* y *soutien-gorge*. Estos primeros sujetadores eran muy delicados y proporcionaban muy poca sujeción a los pechos. Al igual que los presos a los que acaban de liberar de la cárcel, los pechos tuvieron que pasar por un periodo de desvalimiento e indecisión antes de hallar cabida en un sujetador verdaderamente funcional.

Durante el periodo anterior y posterior a la primera guerra mun-



70. El Sujetador Reductor Junon (anunciado en el programa de los Ballets Rusos de 1912).
Este sujetador preanunciaba el auge de los pechos planos en la posguerra. El texto de la ilustración afirmaba: «La moda actual exige tener muy poco pecho. El Sujetador Reductor Junon es (...) indispensable para las mujeres corpulentas. Se ajusta perfectamente al pecho como un guante y lo reduce a las proporciones adecuadas...».

dial, los tipos de corsés y de sujetadores que las mujeres podían comprar variaron enormemente. Ya en 1912, los franceses empezaban a dar muestras de que preferían el tipo pecho plano, que se pondría tan de moda después de la guerra. En el programa de los Ballets Rusos para mayo-junio de 1912, se publicó un anuncio con la foto del Sujetador Reductor Junon, pequeño, elástico y sin tirantes, diseñado para reducir los pechos (figura 70). Por otro lado, los alemanes estaban decididos a oponerse a las nefastas modas francesas y a perpetuar el tipo de pechos grandes, erguidos mediante la gruesa corsetería. En 1914, un anuncio publicado en el *Leipziger Zeitung* poco después del estallido de la primera guerra mundial, acusaba específicamente a la ropa

71. Anuncio de Scanties (1928).
Esta «prenda moldeadora de la figura, de apenas doscientos veinte gramos, y que es una combinación de sujetador, camiseta, faja y calzones» prometía «desterrar todos los bultos» y reducir todas las prendas interiores «a una sola prenda de sedosa liviandad».

interior parisiense de *Undeutsch und gefährlich* (antialemana y peligrosa). En cambio, favorecía el sujetador Thalysia, *Echt deutsch* (auténticamente alemán), que proporcionaba una sujeción tipo armadura y se abrochaba en la cintura.[24] Al final, tanto en la moda como en la guerra, los franceses estaban destinados a ganar la contienda.

Los años veinte supusieron una de estas anomalías históricas en las que las mujeres han anhelado minimizar sus pechos. Las jovencitas modernas de la época rivalizaban para conseguir una figura plana que permitiera que los largos collares de perlas les colgaran rectos sobre sus vestidos sin entallar. La industria respondió con la creación de unos sujetadores faja que aplanaban los pechos y los hacían desaparecer en una silueta de muchacho. Las jovencitas se aficionaron a retrasar cada vez más el uso del sujetador, y algunas mujeres prescindían por completo de esa prenda. Se pusieron de moda las telas livianas como el tul o la gasa, muy lejos ya del aspecto de pesada tapicería que preferían las coquetas de fin de siglo y las matronas eduardianas. En la producción de la lencería más asequible empezó a utilizarse cada vez más el rayón, que se había inventado hacia 1900. Por vez primera, las mujeres con recursos limitados podían experimentar la sensación de lujo llevando sujetadores que parecían de seda o de raso. Se potenciaba la sencillez, la libertad y la moda desenvuelta, como puede verse en un anuncio de 1928 que mostraba a una mujer vestida con una prenda interior de una sola pieza tubular, al tiempo que se liberaba alegremente del sujetador, la faja y la camiseta y los calzones viejos (figura 71).

Sin embargo, no todas deseaban tener la apariencia de un jovencito. Dos mujeres jóvenes, Ida Rosenthal y Enid Bisset, socias en una empresa de confección de Nueva York, consideraban poco atractiva y muy incómoda aquella apariencia plana. Así que a principios de los años veinte añadieron al interior de sus vestidos una prenda que subrayaba los contornos más naturales del busto. Las clientas pronto volvieron a pedirles sujetadores individualizados, y hacia 1925 las dos socias producían y vendían únicamente esas prendas. Con la ayuda del esposo de una de ellas, el diseñador William Rosenthal, en 1926 patentaron un sujetador que «inmovilizaba el busto en su posición natural». Estos fueron los inicios de la Maiden Form Brassiere Company.[25]

Las mujeres de los años treinta adoptarían la sencilla fórmula que permanecería con nosotras hasta finales de siglo: el sujetador y las bragas. La combinación y el medio viso, la faja, el liguero, el corsé y los «combinados» de una sola pieza rivalizarían para mantenerse en

los estantes de los grandes almacenes, pero el sujetador y las bragas se convertirían en las prendas interiores esenciales para la mujer. Los nuevos sujetadores se hacían cada vez más funcionales, sobre todo después de la invención del látex, el «hilo elástico de doble forro». La compañía Warner –que había adquirido el diseño de Mary Jacobs por mil quinientos dólares– fue uno de los primeros fabricantes que popularizaron el sujetador elástico, y en 1935 también crearon el sistema de copas de varias tallas, de la A a la D, que es el que se adoptaría en todo el mundo.

En 1938, Du Pont anunció el descubrimiento del nailon: un hilo sintético altamente resistente, que una vez más revolucionaría la industria de la moda. Las medias y la ropa interior de nailon ya estaban en el mercado en 1939, pero dos años después, cuando Estados Unidos entró en la segunda guerra mundial, el nailon se movilizó para el esfuerzo bélico. Las mujeres tendrían que aguardar hasta el final de la guerra para tener sus sujetadores de nailon.

La guerra significó un duro golpe para la industria de la ropa interior. En Gran Bretaña, y en Estados Unidos, muchas fábricas fueron requisadas para fabricar pertrechos para las fuerzas armadas. La seda y el nailon se destinaron a la fabricación de paracaídas. Había muy pocas existencias de algodón, paño de lana, raso, malla fina y encajes, y el acero y el caucho eran muy escasos.

Maiden Form mantenía sus últimos modelos utilizando telas sustitutivas, a la vez que, simultáneamente, se concentraba en productos para las fuerzas armadas, entre los cuales había... ¡chalecos para palomas mensajeras! Sin embargo, a pesar de que el suministro de sujetadores fuera algo inseguro, seguía haciendo publicidad de sus mercancías, como en este anuncio de marzo de 1944 en *Ladies' Home Journal:* «La producción limitada a causa de la guerra hace que los sujetadores de Maiden Form sean escasos, pero los comerciantes reciben envíos regularmente. Así que, si no encuentra su modelo la primera vez, vuelva a intentarlo». Los sujetadores prácticos, con los colores patrióticos, se pusieron a la orden del día.

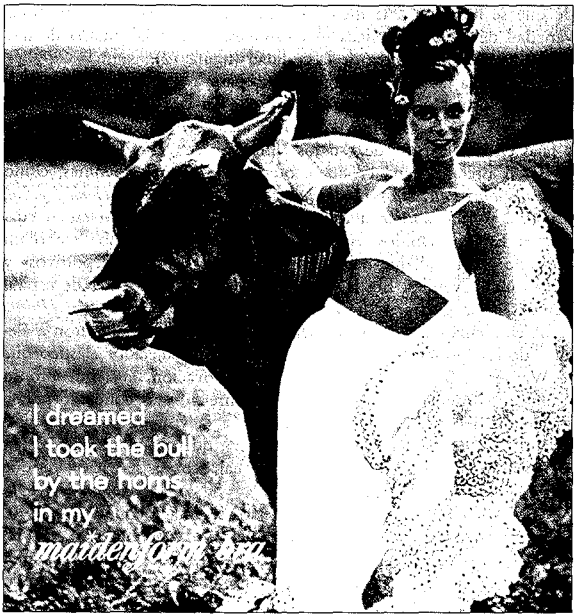
En Inglaterra, las fábricas de lencería trataron de seguir en funcionamiento a pesar de la escasez y al racionamiento. Berlei produjo una serie de anuncios llamativos para recordar a su clientela que aún existía, así como para llamar la atención hacia los esfuerzos que hacía para contribuir a la guerra. Y a los soldados, con el fin de levantarles la moral, les enviaban carteles de mujeres luciendo prendas íntimas.

Al finalizar la guerra, las compañías estaban preparadas para lan-

zar una nueva línea de ropa interior utilizando la seda, el rayón y la malla de nailon de los paracaídas, que rápidamente estuvo disponible. Las nuevas técnicas de tramas entrecruzadas o en espiral se emplearon para crear las copas de los sujetadores en forma cónica. Estos modelos, tipo «torpedo», hacían que cada pecho pareciera un proyectil a punto de salir disparado. El Chansonette de tejido circular que Maiden Form sacó en 1949, y al que pronto se le conocería como el «sostén bala», se convertiría en el modelo más popular, del cual se venderían casi nueve millones de unidades en un centenar de países durante los siguientes treinta años. Las mujeres que tenían los pechos pequeños buscaban sostenes con rellenos y postizos para aparentar un busto más voluminoso. El médico y autor de *The Hygiene of the Breasts* («La higiene de los pechos», 1948) señaló que todo el mundo quería «cumplir con la norma del momento en Hollywood, la cual exige que el busto mida un par de centímetros más que las caderas», una exigencia imposible para la mayoría de las mujeres, aunque se ayudaran con un sujetador diseñado especialmente.[26] Si hay que hacer caso a la divertida escritora Nora Ephron, ni siquiera las muchachas prepúberes se libraban. En un famoso artículo sobre su vida en los años cincuenta, cuando era una niña de once años y con el pecho plano, Nora recordaba que había comprado un Desarrollador del Busto Mark Eden, un sujetador deportivo talla 80A, y tres rellenos de tres tallas distintas para sujetador, los cuales le proporcionaban «durante una semana unos pechos airosos pero no excesivamente protuberantes; la otra semana, unos de talla media y ligeramente puntiagudos; y la siguiente, unos pechos prominentes, verdaderamente prominentes».[27]

En los primeros años de posguerra, las empresas inglesas y francesas tardaron más que sus aliados americanos en regresar a la producción plena. No obstante, en 1947 los franceses introdujeron el New Look, una figura de reloj de arena, con cintura de avispa y busto muy marcado: una silueta que dominaría la moda occidental durante gran parte de los años cincuenta.

En los medios de comunicación se abrieron nuevas posibilidades para la publicidad. En 1949, Maiden Form sacó el primero de sus legendarios anuncios «Dream» (soñar), con la foto de una mujer luciendo un sujetador de raso, y el texto «He soñado que iba de compras con mi sujetador Maidenform». La campaña «Dream» iba a prolongarse durante veinte años, hasta el punto de que se la parodiaría en caricaturas, tarjetas de felicitación y otras expresiones de la cultura popular de Estados Unidos. Por ejemplo, en un *Harvard Lam-*



72. Anuncio del sujetador Maidenform en 1962: «He soñado que cogía al toro por los cuernos con mi sujetador Maidenform».
Con su mano enguantada sobre el fálico cuerno del toro, la modelo ataviada con el sujetador Maidenform rezumaba insinuaciones de tipo sexual.

poon de 1961 hacían burla de estos anuncios con la foto de una señora muy digna, que lucía sombrero, guantes, zapatos, falda y, en la parte superior del cuerpo, tan sólo un sujetador, y a la que dos policías poco amigables habían detenido. El texto al pie de la foto decía lo siguiente: «He soñado que me arrestaban por exhibirme indecentemente con mi sujetador Maidenform». Los anuncios «Dream» hablan de una cultura estadounidense a punto de iniciar la revolución sexual. Los pechos todavía se cubrían y se sujetaban, pero el hecho

de que se mostrara a la mujer luciendo un sujetador en una amplia variedad de lugares públicos inverosímiles, situaba la fantasía de una libertad sexual más cerca de la realidad (figura 72).

Cuando la radio de la preguerra dio paso a la televisión de la posguerra, los sujetadores empezaron a verse en la pequeña pantalla de casa. En 1955, Playtex fue la primera marca en anunciar sujetadores y fajas en la televisión de Estados Unidos y, en 1957, Berlei les imitó en Gran Bretaña. Una creciente oferta de revistas femeninas, como *Vogue*, *Vanity Fair*, *Harper's Bazaar*, *Cosmopolitan*, *Ladies' Home Journal*, *Seventeen* y *Mademoiselle*, abastecía a mujeres de todas las clases y edades en Estados Unidos. A las adolescentes se las trataba como un mercado aparte, al que había que atraer con «sostenes deportivos» y estilos más juveniles. Era la edad de oro de los excedentes de capital después de la guerra, y del adorno de los pechos.

A comienzos de los años sesenta, los sujetadores empezaron a alejarse de las formas rígidas de los cincuenta. El sujetador elástico que la Warner sacó en 1963 fue toda una innovación, a la que pronto imitaron los demás fabricantes. Rudi Gernreich, más conocido por la invención del traje de baño que dejaba a la vista la parte superior, diseñó en 1965 el «sujetador-sin-sujetador», que proporcionaba sostén a pesar del efecto de transparencia, el cual daba la sensación de que una no llevaba nada debajo.

La revolución sexual de finales de los sesenta y comienzos de los setenta rechazó el sujetador como si fuera un yugo opresivo. Las feministas acusaron a los diseñadores de lencería de vestir los pechos de acuerdo con las exigencias de los hombres, en lugar de hacerlo según las de las mujeres. Y les preguntaban por qué las mujeres estaban obligadas a intervenir en las fantasías de los hombres con rígidas copas tipo torpedo, en lugar de con sujetadores adecuados a una persona de carne y hueso. Como respuesta al nuevo ideal del unisex, los fabricantes crearon sujetadores lo más ligeros y cómodos posible. El sostén invisible que la Warner sacó en 1969 se acercaba al deseo social de no llevar ninguna clase de sujetador.

El nuevo tipo de mujer era marcadamente andrógino, muy apartado de los dos picos gemelos de los años cuarenta y los cincuenta. El aspecto de golfillo desnutrido que popularizaron Twiggy en Inglaterra y Penelope Tree en Estados Unidos precisaba el mínimo de ropa interior; es decir, al menos, si una era muy flaca y de pecho plano. A pesar de que estas modelos no eran en absoluto radicales en términos políticos, se unieron con total sinceridad a las feministas en la popularización del tipo asexuado.

Los sesenta, al igual que los años veinte, fueron tiempos de cambio para la mujer. Las mujeres «modernas» de los veinte se habían cortado el cabello, habían minimizado sus pechos y constituían el porcentaje más elevado de empleadas con estudios en la historia de Estados Unidos. Y las de los sesenta se parecieron a sus abuelas no sólo en sus deseos de tener aspecto de «jovencito», sino también en sus aspiraciones de obtener una mayor libertad política y social. Su deseo de «quemar el sostén» se convirtió en un grito simbólico para desterrar todas las formas externas de opresión. Incluso aquellas que rechazaban el término «feminista», en su momento iban a aprovecharse de los beneficios de la liberación de la mujer.

La respuesta de Francia al fenómeno estadounidense de «quemar el sostén» fue la supresión de la parte superior del bañador. Si bien unas cuantas pioneras habían practicado el *topless* en las playas de Saint-Tropez desde el comienzo de los sesenta, hasta finales de la década este hecho no se convertiría en un fenómeno muy extendido. Después de los «sucesos» de mayo de 1968, en que los estudiantes y trabajadores franceses protagonizaron una pequeña revolución política, todo el país sufrió unos cambios espectaculares. Para las mujeres, su deseo de alcanzar nuevas medidas igualitarias con los hombres, y ejercitar su autonomía por lo que respectaba a su propio cuerpo, empezó con la supresión de la parte superior del traje de baño. En un país eternamente dividido entre la derecha y la izquierda, el destape de los pechos obtuvo una victoria sorprendentemente fácil: un cuarto de siglo después, en las playas de Francia, Italia y España las mujeres se tumban al sol con los pechos al aire, sin importarles la gente que pueda considerarlo una provocación, o los peligros de la capa de ozono sobre su piel desnuda. Cada año, en primavera, los empresarios europeos lanzan una gigantesca campaña publicitaria para la venta de cremas especiales, lociones solares y sesiones de bronceado para proteger y realzar los pechos femeninos.[28]

A finales de los años setenta, otro mercado descubría la ropa interior de sujeción deportiva, inspirada inicialmente por la locura de hacer *jogging* que se había apoderado de Estados Unidos. Las mujeres corredoras exigieron prendas interiores capaces de «resistir al máximo».[29] En 1977, dos entusiastas corredoras juntaron dos suspensorios masculinos con el fin de formar una especie de sostén para hacer *jogging*. La relación entre pechos y testículos –de hecho, la apropiación femenina de un símbolo que comúnmente se relaciona con la masculinidad– sin duda hizo que alguna gente se mostrara muy beligerante. No pasaría mucho tiempo sin que los sujetadores deportivos

que ofrecían un «control de movimiento» se convirtieran en la principal subcategoría del negocio de la ropa interior.

Desde finales de los años setenta hasta mediados de los ochenta, las formas de lencería más tradicionales se fueron incorporando nuevamente al mercado. Victoria's Secret, que proporcionaba a las masas ropa interior sexy y confortable, abrió la primera de sus tiendas en 1982, y se extendió por todos los centros comerciales de Estados Unidos cual flores de mayo. Otros fabricantes desarrollaron nuevos modelos de sujetadores altamente femeninos, en una asombrosa variedad de modelos en algodón, encaje, raso, nailon y lycra que competían con la antigua industria de la corsetería en su época de mayor esplendor.

En diciembre de 1988, *The Wall Street Journal* proclamó que «los pechos han vuelto a ponerse de moda».[30] Se refería al sujetador del momento: al sostén elevador, y a sus ventas multimillonarias. También informaba de los nuevos tratamientos de cosmética para el busto y la creciente demanda de modelos con más pecho. Aunque esto planteaba algunas interesantes cuestiones de tipo psicológico y político (¿estaría relacionada la tendencia del aumento de los pechos al conservadurismo machista que se había infiltrado durante la época Reagan?), el *Journal* se limitaba a las evidencias económicas: los pechos no sólo se habían puesto de moda otra vez, sino que eran altamente lucrativos.

La revista *Self* del mismo mes publicó un artículo titulado «El frenesí de los pechos: la nueva obsesión de América que mueve un negocio por valor de trescientos millones de dólares».[31] El negocio en cuestión eran las intervenciones quirúrgicas para aumentar el volumen de los pechos. Con el nuevo interés hacia las figuras de pecho voluminoso, después de dos décadas en que habían estado de moda las planas, algunas modelos que antes se habían destacado por tener los pechos pequeños ahora ostentaban un busto más prominente. Los últimos años de la década de los ochenta fueron el apogeo de lo que *Self* calificó como «las nuevas amazonas», con sus «pechos asombrosamente firmes y redondos, perfectos». Una psicóloga se refería a los implantes de pecho como un «símbolo de rango», dando a entender que una mujer podía conseguir un cuerpo perfecto «del mismo modo que puede adquirir cualquier otra cosa». Los norteamericanos convencidos de que la perfección es algo que se puede comprar habían culminado todas sus esperanzas.

Algunos observadores se hicieron eco de esta postura, insistiendo en que esa obsesión con los pechos reflejaba la nueva pujanza em-

presarial de las mujeres, que ya no estaba orquestada por los hombres, como en el pasado. Sin embargo, había otros, como la escritora feminista Susan Brownmiller, que no estaban de acuerdo: la fijación por los pechos no era más que una nueva reacción violenta contra las mujeres. Las expulsaría, con pechos agrandados y todo, de sus lugares de trabajo y las devolvería al ámbito de su hogar, como en los años cincuenta. Sin embargo, ni siquiera la sospecha de que esto pudiera ser peligroso hizo que disminuyera el flujo de las implantaciones mamarias. A partir de 1988, harían falta otros seis años para que la Dirección de Alimentos y Medicación pusiera fin al auge de la silicona.

Pero nada detuvo a la industria de la moda en la fabricación de sujetadores atrevidos. En 1992, las revistas femeninas pasaron claramente a la ofensiva en la comercialización del pecho sexual. Se consideraba que los sujetadores que marcaban la hendidura entre ambos pechos estaban en «la cúspide» de la nueva feminidad (editorial de *Vogue,* enero de 1992). A las mujeres se les decía: «No seas tímida: ¡es la moda! ¡Tienes derecho a mostrar tu escote!». O en *Cosmopolitan,* febrero de 1992: «¡El sostén se merece que lo vean!». Después de dos décadas de quitar importancia a los pechos, ya no se consideraba de mal gusto hacer ostentación de ellos. Ahora ya se estimaba que los hombres eran capaces de trabajar al lado de las mujeres con pechos obviamente femeninos. Ahora las mujeres ya no debían disimular sus pechos por temor a los celos que pudieran despertar en otras mujeres. En Estados Unidos, en 1994, el sujetador se había convertido en una industria que movía tres mil millones de dólares.

Ese año iba a marcar uno de los episodios más anunciados en la historia de la ropa interior: la invasión del Wonderbra. Creado unos treinta años antes, el Wonderbra languideció en el olvido hasta 1991, en que las modelos empezaron a presentarse en los estudios fotográficos de Nueva York enseñando los Wonderbra que se habían comprado en Londres. Cuando la compañía estadounidense Sara Lee Intimates compró la licencia del Wonderbra, inició una decidida campaña comercial, en cuya publicidad se gastó diez millones de dólares, y un programa de ventas cuidadosamente orquestado por todas las tiendas de la nación.

En mayo de 1994, cuando el sujetador salió por vez primera a la venta en Nueva York, vendió tres mil unidades en diez días. Las fábricas de un lado al otro de Estados Unidos hacían turnos de veinticuatro horas para poder cumplir con los pedidos. En agosto, cuando Wonderbra invadió San Francisco, la hendidura entre ambos

pechos alcanzó nuevos niveles de estimulación. En el exterior de Macy's, unas trompetas anunciaban su llegada y unos cantantes de ópera cantaban sus alabanzas. A Macy's llegó con un tranvía cargado de animadoras de fútbol americano, y a Emporium con un furgón blindado. En ambos almacenes la gente hacía cola frente a la entrada antes de que abrieran las puertas. Y a los compradores que acudieron después de que se agotaran las existencias, les entregaban vales para reservar el artículo. «No recuerdo ningún producto con el que pueda asociarse un delirio tan espectacular», comentó uno de los gerentes de Emporium.[32]

Pisándole con fuerza los talones al fenómeno del Wonderbra, otras empresas de lencería se apresuraron a sacar al mercado su propia versión, pero la sorpresa de la moda en París, en la colección de otoño de 1994, fue el retorno del corsé. *Harper's Bazaar* (octubre de 1994) destacaba en su portada «la costura de las curvas y el corsé», como parte de una serie de artículos que aconsejaban a sus lectoras a «Vestir como una mujer». En el interior de la revista se informaba que los corsés habían vuelto a las pasarelas de París después de una ausencia de cuarenta años. Cuando a la diseñadora de modas Donna Karan le preguntaron qué lugar podían tener los corsés en la década de los noventa, después de tres décadas de liberación de la mujer, contestó: «Siempre dedicas tu atención a esa parte del cuerpo que te preocupa, ¡y ahora es el busto!».

El corsé hasta la cintura, que rápidamente se abrió paso hasta los grandes almacenes, poseía las ventajas de las varillas de plástico y un diseño aerodinámico, aparte de que resultaba indudablemente mucho más cómodo que los de los siglos anteriores. Sin embargo, el «nuevo corsé» apenas resulta apropiado para llevarlo regularmente; en el mejor de los casos, puede servir para estimular un encuentro sexual de una sola noche, y permanecer olvidado en un cajón del armario, junto a otras prendas descartadas. La atracción por el corsé y por el sostén comprimidor continúa provocando calurosos debates –y ventas astronómicas– a medida que nos acercamos al nuevo milenio.

De momento, el tipo a lo golfillo desnutrido está pasado de moda, mientras que la hendidura pronunciada es lo que priva. El número de *The New York Times Magazine* (segunda parte) sobre la moda, publicado en la primavera de 1995, informaba en un tono casi de cansancio: «Los fanáticos de la moda ya se han acostumbrado al regreso del pecho femenino, puesto que hace varias temporadas que los pechos grandes ocupan un lugar destacado en las pasarelas». Si la preferencia por los pechos prominentes tiene alguna relación con la po-

lítica nacional, entonces los estadounidenses probablemente recogemos los dudosos beneficios del cambio conservador hacia la derecha y la reacción en contra de la mujer. Es posible que la importancia que actualmente se da a los pechos sea un intento inconsciente de resucitar el espíritu del pecho maternal y no trabajador de los años cincuenta. Es posible que debamos esperar otra década para la reaparición de la figura andrógina, tan popular en los «liberados» años veinte y los liberales años sesenta. Si el ciclo del pecho plano se cumple cada cuarenta años, basándonos en la muestra de dos ciclos en el siglo XX, debemos esperar el regreso de lo andrógino en algún momento después del año 2000. Fabricantes, tomen nota.

Los hombres siempre han disfrutado con la contemplación del cuerpo desnudo de la mujer, e innumerables mujeres se han beneficiado de esta afición. En el siglo XVI, Brantôme aseguraba que el hecho de mirar constituía el principal placer erótico del hombre; según las últimas encuestas sobre sexualidad en Estados Unidos, esto apenas ha cambiado.[33] Durante el Renacimiento, Tiziano vendía sus bellezas de pechos desnudos a las cabezas coronadas de Europa, y su contemporáneo italiano, el poeta Pietro Aretino, hacía fortuna con dibujos y poemas pornográficos no tan valiosos. Los artistas de los siglos XVII y XVIII inundaron el mercado con imágenes de pechos que desbordaban por encima de los apretados corsés. Los pintores del siglo XIX situaron los desnudos femeninos en medio de paisajes de su tiempo que escandalizaron a la sociedad burguesa y, de forma callada, encontraron su sitio en las colecciones privadas. Como adecuadamente subraya la historiadora del arte Linda Nochlin, ninguna de aquellas obras se «basaba en las necesidades eróticas de las mujeres (...). Si el objeto erótico eran los pechos o las nalgas, los zapatos o el corsé (...) la imaginería del deleite o la provocación sexuales siempre la plasmaban [los hombres] en las mujeres para el disfrute de los hombres».[34]

¿Qué sabemos acerca de las modelos que posaban para esas obras? ¿Qué provecho obtenían del éxito comercial de sus retratos? La historia de una de esas modelos del siglo XIX ha llegado hasta nosotros gracias a los esfuerzos de su decidida biógrafa. Es la historia de Victorine Meurent, la mujer que posó para dos célebres cuadros de Manet, *Déjeuner sur l'herbe* («Almuerzo sobre la hierba») y *Olympia*. En ambos, una mujer desnuda mira con inusual desparpajo más allá del cuadro, con sus pechos tan insolentes como la expresión de su cara.

Meurent posó como modelo durante los años sesenta y setenta, y fue pintora durante los casi treinta años que siguieron. A principios de los años ochenta, cuando ella estaba profundamente sumida en la pobreza y gravemente alcoholizada, el hijastro de Manet la encontró irreconocible: «Sólo sus pechos parecían no haber cambiado».[35]

En torno a esa época, a las modelos se les presentaron nuevas oportunidades de posar desnudas para la publicidad. Gracias a los recientes avances tecnológicos, los carteles en color se producían a más bajo coste, lo cual permitía pegarlos por todas las paredes de las ciudades europeas. Lo que se vendía no era el pecho en sí, ni prendas interiores relacionadas con los pechos, sino cualquier otro producto que no tenía ninguna relación con aquéllos. De alguna manera, se suponía que la visión del torso desnudo de una mujer inducía a la gente a comprar Root's Cuca Cocoa, como se anunciaba en un famoso cartel inglés. Al advertir cómo una respetable dama inglesa se veía obligada a apartar los ojos de aquella escandalosa visión, un caballero literato escribió que «hasta en Inglaterra, el país de las convenciones sociales», una mujer que bebiera cacao no daba la impresión de que «necesitara nada más». El comentario del caballero se refería, obviamente, a la desnudez de los pechos de la modelo.[36]

Entre los artículos que las imágenes de los pechos promocionaban estaba la recién inventada bicicleta. En Estados Unidos se asociará los carteles de bicicletas de fin de siglo con las típicas chicas Gibson, ataviadas con bombachos y blusas de cuello alto, pero la publicidad europea a veces mostraba a ciclistas con los pechos al descubierto. Las delicadas damiselas inglesas y las más robustas francesas entraron rodando en el nuevo siglo con los pechos al aire, en anuncios para la compañía naviera Spinner Linton o para las Bicicletas Liberator. Lo que se destacaba era la libertad, la acción y la sexualidad. El cartel que el pintor checo Alfons Mucha creó en 1898 para las Bicicletas Waverly mostraba a una mujer a la que los pechos se le escapaban por debajo de los tirantes de la blusa: había que mirar atentamente para descubrir la bicicleta oculta entre el follaje, que –junto con los indómitos pechos– sugería oportunidades amorosas en la campiña.

A Mucha (1860-1939) se le conoce por sus numerosos carteles modernistas, en donde incluía cuerpos femeninos para el lanzamiento de un producto. El que creó para Champagne Heidsieck muestra a una mujer que sostiene un magnífico centro de frutas que parece crecerle del pecho, como una cornucopia. Otro cartel presenta a una madre acarreando tres tazas de humeante chocolate a la altura del pecho, mientras tres criaturas yerguen sus caras felices como bebés aguar-

73. Cartel para Liquore Strega (h. 1900). Es como si la precaria situación del pecho de la mujer y de la bebida se compararan mutuamente: ambos podrían derramarse fuera de lo que los contiene. Juntos, el enorme pecho y la pequeña copa de licor establecen una especie de tensión que resulta perceptiblemente erótica.

dando el pecho materno. Las imágenes de mujeres con tazas de chocolate, vasos de leche, manzanas, uvas o mangos situados cerca del pecho siempre sugieren la imagen arquetípica de la equivalencia entre pecho y comida.

Un ejemplo particularmente asombroso de esto se encuentra en un cartel italiano de principios de siglo, en donde se ve a una mujer inclinándose para beber una copa de licor Strega (figura 73). Uno de sus pechos se apoya en la mesa, mientras el otro –una bola de carne blanca– cuelga y amenaza con salirse de la blusa. Desde estos inicios, los publicitarios han seguido explotando la yuxtaposición de pechos y bebidas para sugerir que tanto las mujeres como las bebidas van a satisfacer vuestra «sed».

Desde los años veinte hasta los cincuenta, en Estados Unidos la venta de fruta se promocionó también mediante la identificación sub-

liminal con los pechos. Las etiquetas de las cajas de frutas a menudo contenían imágenes de mujeres de pecho voluminoso a las que acompañaban ilustraciones de la fruta en cuestión, aunque no siempre (figura 74). La etiqueta para manzanas Yankee Doll mostraba la parte superior de una mujer ataviada con una blusa roja y dos redondos pechos que parecían una invitación a comérselos (figura 75). Gran parte de los estadounidenses de los años cuarenta y cincuenta se formaron una idea de la feminidad de acuerdo con estas imágenes típicamente norteamericanas que rezumaban suavidad, lozanía y salud.

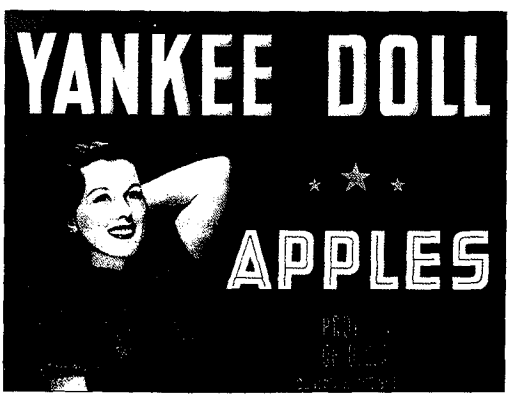
Las modelos pechugonas también hallaron salida en las postales eróticas que, al igual que el sujetador, llevaban casi un siglo en circulación. Las postales atrevidas eran ya una gran industria en la primera década del siglo XX.[37] En ellas, las mujeres se exhibían en varias etapas de desnudez, a menudo en brazos de sus amantes, con los pechos sobresaliendo en medio de montones de encajes o sábanas, o asomando tímidamente por el borde de la bañera. A veces esas mujeres desnudas, o semidesnudas, posaban caprichosamente en grupos de dos o de tres, en actitudes sutilmente lésbicas, si bien en otras la sutileza no era tal. Si las comparamos con las postales «sucias» de finales de siglo XX, había algo de sentimental, casi cautivador en algunas de aquéllas. Muchas de esas postales reproducían a mujeres y hombres juntos, en actitud afectuosa y juguetona, donde el mando de la situación lo asumían tan a menudo ellas como ellos. Diseñadas sin duda para excitar, sin embargo había en ellas una aureola de suave erotismo, que dejaba algo para la imaginación.

Estas primeras postales fotográficas evolucionaron finalmente en las imágenes más explícitas de mediados y finales del siglo XX. La importancia de los pechos en la industria de las postales, así como en la cultura en general, se reflejaba claramente en una postal de los años cincuenta, en donde una dulce rubia americana lucía tan sólo la parte inferior de un bikini mientras sujetaba una cinta métrica sobre sus pechos desnudos, la cual tapaba de manera estratégica los pezones. El texto que había en la otra cara de la postal –«¿Doy la talla?»– resumía las pautas de autoestima que se habían impuesto a toda una generación de mujeres estadounidenses (figura 76).

Las bellezas de playa, a punto de reventar sus bañadores, promocionaban entonces los atractivos de Hawai o de Hamburgo, así como de otros múltiples destinos turísticos. Muchas de estas postales reflejan el vulgar sentido del humor que siempre ha estado presente en la cultura de masas. Los pechos transformados en animalitos de caricatura, acompañados de epígrafes como «Recuerdos de tetas desde

74. Etiqueta de cajas de frutas para Buxom Melons (h. 1950).
Las etiquetas de compañías como Sweet Patootie, Woo Woo y Buxom Melons sugerían satisfacción sexual a la vez que gustativa.

75. Etiqueta de cajas de frutas para Yankee Doll Apples (h. 1950).
No es una casualidad que la palabra Apples (manzanas) esté situada, como una etiqueta aparte, a la altura de los pechos de la mujer.



76. Postal «¿Doy la talla?» (h. 1950). La valía de una mujer se juzgaba a través del *perímetro* de sus pechos.

Londres» o «Somos un par de globos de Londres», conseguirán una risita de todo el mundo, excepto de los puritanos.

La utilización de los pechos en el turismo no es más que otro ejemplo de cómo la publicidad se adueña del cuerpo de las mujeres. Esta práctica, con su mensaje sexual implícito, se ha convertido en algo tan común que hoy en día casi todo está permitido, siempre que las imágenes sexuales «se consideren artísticas, o se utilicen para vender algo».[38] La publicidad actual ha descartado incluso la «ley de sin pezones», que hace diez años todavía estaba en vigor.

Las actuales modelos del desnudo trabajan casi exclusivamente con fotógrafos, y tienen su oportunidad en revistas ilustradas que eran desconocidas para las contemporáneas de Victorine Meurent. Aunque una

77. Reid S. Yalom, composición de portadas de revistas (1993-1994). *Rolling Stone* (16 de septiembre de 1993), en cuya portada se ve a la cantante Janet Jackson, y *Esquire* (enero de 1994), con la Madame de Los Angeles Heidi Fleiss, muestran unas manos masculinas sobre los pechos de las mujeres. Otras revistas tanto norteamericanas como europeas muestran a mujeres que se sostienen los pechos. Nótese en particular la modelo de pechos pequeños que sale en la revista alemana, la cual coloca estratégicamente las manos para que se le vean los pezones *(Der Stern,* 7-13 de julio de 1994), y los pechos tipo balón de fútbol que sostienen unas manos cuidadosamente manicuradas en la edición checa de *Penthouse* (agosto de 1994).

cosa sigue siendo constante: todas precisan tener el tipo de pechos que nuestra sociedad considera atractivos. Tanto las revistas dirigidas a lo hombres –*Penthouse, Play Boy* y *Hustler*–, como las de interés general –*Vanity Fair* y *Rolling Stone*–, no paran de publicar fotos de mujeres con los pechos desnudos en sus portadas. Estas reproducen unas poses novelescas que saltan de revista en revista y de un país a otro, de manera que acabamos contemplando los mismos pechos exuberantes desde Honolulú a Praga. Las fotos de las portadas de 1993, 1994 y 1995 se caracterizaron por las «manos sobre los pechos» (figura 77), aunque en algunas eran unos brazos masculinos los que salían de detrás de la modelo, como si fueran a estrecharle los pechos. Como hemos visto, la mujer que se sostiene los pechos es una figura iconográfica que existe desde hace mucho tiempo, y que se puede rastrear hasta las sagradas ofrendas de pechos de las antiguas figuritas de Mesoçpotamia. Hoy en día, no obstante, la «ofrenda» de los pechos es un fenómeno secular muy distinto, que pretende estimular la excitación sexual.

Una modelo de desnudos, a la que se conoce sólo como Gail, nos ha dejado estas reflexiones sobre el efecto sexual que se esperaba que produjeran sus pechos cuando era una modelo de portadas a final de los años setenta: «Los pezones tiesos se consideran definitivamente lo más excitante. Es lo que los fotógrafos creen que mejor da en las fotos. De modo que lo único que hago para que se me pongan tiesos es frotármelos con hielo o con algo que los enfríe, ¡lo cual es muy fastidioso! ¡O los pezones se me ponen realmente sensibles, o se me congelan, o se me entumecen!».[39] ¿Apagaría las fantasías masculinas acerca de la excitación de la mujer saber que estos pezones están simplemente helados?

Al igual que otras modelos y artistas del desnudo, Gail era plenamente consciente de los efectos *negativos* del fetichismo pectoral sobre la población femenina. «Se pone demasiado énfasis en los pechos como símbolo supremo de la feminidad (...) y es lamentable, porque hay muchísimas mujeres de pecho plano que piensan que ni siquiera son mujeres.» Y reconocía que las revistas «dan a la gente una idea falsa de lo que realmente es el cuerpo de una mujer», puesto que le ofrecen sólo un tipo de cuerpo: joven, delgado, con grandes pechos. Sin embargo, mientras predecía un incremento continuado de las fotografías de desnudos –predicción que demostró ser acertada desde finales de los años setenta–, Gail vinculaba a él su futuro financiero: «Yo utilizo las revistas para mis propios fines (...) Obtengo dinero de ellas. Pero a las mujeres que no tienen aspecto de

jóvenes muñequitas les hacen mucho daño... Si pensara que yo sola pudiera evitarlo, entonces lo tomaría en consideración. Pero no voy a perder dinero con ello y ser la única chica desprendida».

Parece como si Gail hablara a toda una generación de mujeres que han decidido ponerse de parte del dinero, a pesar de las sospechas de que su profesión contribuye a provocar grandes daños de tipo psicológico. El estrecho margen de cuerpos perfectos que se exhiben en las revistas –o que se regalan a las niñas en forma de muñecas Barbie, de piernas como palillos, caderas inexistentes y pechos voluminosos– está destinado a lograr que muchas mujeres se sientan insatisfechas con su figura, en absoluto de muñeca. Ya en 1973, una encuesta nacional efectuada entre sesenta y dos mil lectoras de Estados Unidos descubrió que el veintiséis por ciento de las mujeres que contestaban a preguntas sobre su «imagen corporal» aseguraban que se sentían «insatisfechas» respecto a sus pechos, y que el cuarenta y nueve por ciento lo estaban de sus caderas.[40] Más recientemente, en abril de 1996, un alarmante programa de televisión reveló hasta qué punto ciertas mujeres aborrecen sus pechos. Unos estudios de ciencias sociales que pretenden analizar este fenómeno sugieren que las mujeres no se sienten felices con sus cuerpos porque éstos no se corresponden con la figura delgada y de grandes pechos que ellas consideran que es la admiración de los hombres; de hecho, con frecuencia las mujeres tienden a sobrevalorar la importancia del tamaño de los pechos al apreciar su atractivo global.[41] Hay buenas razones para creer que la sociedad paga un precio superior al monetario cuando alimenta la fantasía de un cuerpo y unos pechos perfectos, sin admitir ningún otro tipo.

Helen Gurley Brown, editora de *Cosmopolitan* durante treinta años, adoptó su posición feminista a finales de los años sesenta. «Las mujeres», declaró en defensa de los desnudos femeninos en la publicidad, «no llegan a ver tantas mujeres desnudas como querrían.» Sobre todo en este país, la mujer tiene tan pocas oportunidades de ver los pechos desnudos de otras mujeres, que ha «idealizado la idea de cómo son los pechos de las demás. ¡Dios mío! ¿No resulta ridículo ser una mujer tan emancipada y no saber qué aspecto tiene un cuerpo femenino que no sea el tuyo?».[42] Por supuesto, las declaraciones de Gurley Brown no abren la fotografía de la moda a una gama de pechos que vaya de los viejos a los jóvenes, de los colgantes a los firmes, así como a otras desviaciones de lo que se considera una belleza convencional. Tanto *Cosmopolitan* como las demás revistas de la moda femenina siguen mostrando pechos de aspecto juvenil.

Al igual que las modelos, las actrices también aspiraban a tener un cuerpo perfecto, independientemente del talento dramático que pudieran ofrecer. En los años veinte y treinta, las estrellas cinematográficas eran mujeres esbeltas y sensuales, que apenas se cubrían los pechos con holgadas combinaciones o algún tipo de sujetador. Esta era la imagen de Marlene Dietrich en *El ángel azul* (1930), donde encarnó a la mujer fatal por excelencia. En el otro extremo, Mae West exhibió su prodigioso busto con tal desvergüenza en la pantalla que hechizó a varias generaciones de espectadores. En *The Outlaw,* filme de 1943, los exuberantes pechos de Jane Russell se elevaron a alturas tan impresionantes con la ayuda de un sujetador metalizado, que durante seis años se prohibió la proyección en pantalla de la película... ¡por inmoral! En Estados Unidos, quien dominó los años de la guerra y la posguerra fue el ídolo de pechos voluminosos conocido como «la chica del suéter», el cual sería encarnado por Lana Turner y una sucesión de exuberantes estrellas cinematográficas.

La ley no escrita que presidiría la mayoría de los repartos durante los años cincuenta fue que «sólo se necesitaba un busto generoso». Las carreras de las estrellas Jayne Mansfield y Diana Dors, por ejemplo, «se edificaron sobre las exuberantes proporciones de sus bustos».[43] Se informaba de que el busto de la Mansfield, talla 105D, se había asegurado por valor de un millón de dólares. Otra ley no escrita era que «sólo las rubias hacían falta». La combinación de pechos grandes y melena rubia (aunque fuera teñida) no hallaría una encarnación mejor que la Marilyn Monroe del gran éxito de taquilla *Con faldas y a lo loco* (figura 78). Aquí, como en muchos otros filmes estadounidenses, los pechos grandes se identificaban con las clases bajas, donde las mujeres exuberantes utilizaban cada gramo de carne mamaria para pescar a un marido rico con el cual subir en la escala socioeconómica.

La actriz francesa Brigitte Bardot, otra rubia artificial dotada con notables pechos, rivalizaría con Marilyn Monroe utilizando su «atractivo de gata en celo». Las italianas Anna Magnani, Gina Lollobrigida y Sophia Loren ofrecieron alternativamente un aspecto de sexualidad apasionada, e incluso vengativa, que acechaba debajo de su oscura cabellera y sus voluminosos pechos. Todas estas mujeres daban la impresión de que la sexualidad se centraba en sus pechos. O, en palabras de John Steinbeck, que en 1947, al observar el «aumento de los pechos» que se exhibían en calendarios y carteles de publicidad, ase-

78. Marilyn Monroe en *Con faldas y a lo loco* (1959).

guró que «un visitante de otras especies sin duda juzgaría (...) que el centro de la procreación reside en las glándulas mamarias».[44]

Si los pechos grandes eran un indicio de sexualidad y fertilidad, ¿qué les quedaba a las mujeres de pecho pequeño? Las actrices como Katharine Hepburn y Audrey Hepburn, cuyos pechos no eran precisamente el rasgo que las definía, representaban algo muy distinto. Ellas no eran unos símbolos sexuales, sino la elegancia de la clase alta. Era como si estuvieran por encima de las exigencias corporales, y cuando protagonizaban historias de amor –cosa que casi siempre hacían– su escasez de carne transmitía, más que arrebatamiento físico, refinamiento e ingenio.

Las escenas de sexo tórrido, tal como las soñaban los magnates de Hollywood, sólo podían asociarse con unas generosas protuberancias. Se suponía que una mujer de pechos turgentes era más apasionada que una de pechos planos; a Hollywood no le importaba que el ta-

79. Josephine Baker.
Bailarina y cantante norteamericana, sensación en los espectáculos de *music-hall* de París, en donde en los años veinte y treinta se practicaba el desnudo parcial.

maño de los pechos femeninos tuviera que ver más con las fantasías masculinas que con el apetito sexual de una determinada mujer. Tampoco parecía importar gran cosa si los pechos estaban total o parcialmente tapados, siempre que se seleccionaran entre los de mayor tamaño: por supuesto, nadie esperaba ver pechos desnudos en los filmes de los años cincuenta.

Comparados con el cine, los espectáculos en vivo podían ser mucho más osados, sobre todo en Europa. Berlín en los años vein-

te, y París antes y después de la segunda guerra mundial, eran famosas por los espléndidos espectáculos en los que salían mujeres prácticamente desnudas (figura 79). Con los pechos y las nalgas al aire, los cuerpos adornados con plumas, lentejuelas y encajes, y unos pequeños parches cubriéndoles los pezones (a menudo provistos de unos flecos o borlas, que las bailarinas hacían girar en varias direcciones), desfilaban ante los incrédulos ojos de ciudadanos y extranjeros dispuestos a pagar generosamente por la suprema noche en la ciudad. El Folies-Bergère se convirtió en sinónimo del desnudo femenino digno de un rey, o como mínimo de un jeque árabe.

De nuevo en Estados Unidos, la desnudez solía esconderse bajo persistentes capas de puritanismo; es decir, hasta la llegada de los permisivos años sesenta. Luego, en San Francisco, el 19 de junio de 1964, nacería el baile en *topless*. A Carol Doda, entonces bailarina *go-go* del club nocturno Condor de Broadway, su jefe le pidió que se pusiera uno de los nuevos bañadores *topless* de Rudi Gernreich y que hiciera su actuación habitual sobre la tapa de un piano que bajaba del techo.[45] La noche siguiente, la cola para entrar en el Condor daba la vuelta hasta la mitad de la manzana, y a los pocos días los pechos desnudos ya se podían ver arriba y abajo de Broadway.

Una sala de fiestas presentaba a una bailarina francopersa cuyo busto medía 110 centímetros. Otra ofrecía el «*topless* de una madre de ocho». Hubo alguien que hasta llegó a abrir un puesto de limpiabotas en *topless*. En el Condor, el público cada vez iba en aumento, lo mismo que los pechos de Carol Doda, probablemente gracias a una serie de inyecciones de silicona. En 1966, la Cámara de Comercio de San Francisco registró que casi un tercio de los ciento un clubes nocturnos de la ciudad eran locales *topless*. Algunos de estos establecimientos finalmente dieron paso al desnudo integral, e incluso a espectáculos calificados como X. Durante los años sesenta y setenta, San Francisco se convertiría en el centro de la nueva moralidad *topless;* o de la nueva inmoralidad, como acusaban los críticos.

Una bailarina *topless* de los años setenta, a la que tan sólo se la conoce como Susan, dejó grabado el relato de su propia experiencia.[46] Al principio todo «me parecía simplemente muy extraño. Me refiero a que la gente entraba en el local a tomar unas copas, pero sobre todo para ver cómo yo enseñaba mis pechos. ¿Era esto una forma de espectáculo? ¿Simplemente para mirarlos?». Luego su actitud cambió. «Una vez liberada de la timidez, me sentí perfectamente. Era como si pensara: ¡Eh, muchachos! ¿Os apetece sentaros aquí y pagar para vérmelos? ¡Estupendo! ¡Porque lo que yo necesito es dinero!»

Susan se sorprendió al descubrir, por las conversaciones de los hombres en la barra, que algunos creían realmente la fantasía que ella estaba representando sobre el escenario. «Pensaban que era real», y tendían a menospreciar a sus esposas porque no se correspondían con lo interpretado en el escenario. Esta reflexión hizo vacilar a Susan, quien empezó a preguntarse qué efecto podrían tener en la gente, y a largo plazo, los espectáculos de *topless*. Sin embargo, al final decidió seguir bailando, con el fin de satisfacer sus necesidades económicas y, según sus propias palabras, su «narcisismo y su libertad».

Mirándolo de manera global, la valoración que hizo Susan era extremadamente optimista: «El baile *topless* fue una experiencia increíblemente liberadora para mí (...). Hay mucha camaradería entre las mujeres, y no porque nos unamos como "víctimas". Ocurre simplemente que no dejaba de asombrarnos que aquellos tipos pagaran para ver nuestros pechos».

¡Y vaya si pagaban! Los barrios de mala nota de Londres o Amsterdam, de Nueva York o Los Angeles eran como imanes para millones de hombres ansiosos por desprenderse de sus libras, marcos o dólares a cambio de poder echar un vistazo durante cinco minutos, o una hora, contemplando «culos y tetas». En unas cabinas de cristal, las mujeres se acariciaban los pechos mientras charlaban a través de un interfono con sus excitados clientes masculinos, o efectuaban danzas en las que se acariciaban sobre diminutas tarimas, animadas por los hombres al otro lado de la barrera. Ya sea en los lóbregos cubículos para mirones o en los lujosos espectáculos de *strip-tease,* los pechos a menudo constituyen la atracción principal. En Las Vegas, las *showgirls,* que practican el *topless* –a diferencia de las bailarinas, que llevan los pechos tapados–, obtienen a cambio trajes llamativos y unos cincuenta dólares extra a la semana, lo cual no supone un gran incremento para un salario semanal que oscila entre los quinientos y los ochocientos dólares.

Hoy no hace falta salir de casa para contemplar la piel de las artistas de variedades. La televisión por cable y el vídeo han traído los pechos y los traseros hasta la sala de estar. Los espectáculos para mirones ahora se ven en pantallas de treinta a sesenta pulgadas, donde toda la familia puede devorarlos con los ojos.

Ninguna mujer ha disfrutado de tanto éxito como Madonna en la explotación de este mercado. Cantante, bailarina, actriz, superestrella, Madonna se ha catapultado en los hogares y las mentes de millones de admiradores, entre los cuales hay que incluir a chicas adolescentes, gays, lesbianas y adultos heterosexuales, que la han conver-

tido en un ídolo cultural cuyo valor estimado es de ciento veinticinco millones de dólares.[47] En su primera película, y la mejor, *Buscando a Susan desesperadamente* (1985), Madonna alardeaba de sus pechos y de su vientre con una falta de pudor que se convertiría en su sello propio. Sin embargo, en pocos años, había adelgazado considerablemente y desarrollado, mediante un riguroso programa de ejercicios, un cuerpo esbelto y musculado, que se correspondía más al ideal de la nación.

A Madonna hay que reconocerle el mérito de haber redefinido el uso de la ropa interior como prenda exterior.[48] Y esto se consiguió en gran medida con el sujetador de copas cónicas que Jean-Paul Gaultier diseñó expresamente para ella. En su desmesuradamente promocionado filme *En la cama con Madonna* (1991), hay un número en el que se la ve vestida con un traje a rayas, y a través de unos cortes a ambos lados de la chaqueta asoman las desmesuradas copas del sujetador de raso de color rosa, mientras las gomas del liguero se bambolean por encima de los pantalones del traje. Esta combinación de traje de calle clásico y de lencería sexy constituye una burla de los roles sexuales tradicionales. En otra secuencia, dos bailarines de piel oscura parodian hasta los puntiagudos sujetadores de Madonna: atados sobre su pecho, los dos bailarines llevan unos grotescos pechos fálicos, de unos treinta centímetros de longitud, que van acariciando enérgicamente. A veces Madonna también se les une, mientras se acaricia su propio cuerpo y simula una masturbación. Es una escena sensual que la policía estuvo a punto de prohibir cuando la interpretaron en vivo.

Tanto si toma la forma seductora de Madonna o de Marilyn Monroe, o la de cualquier par de pechos anónimos en la portada de una revista, el sexo vende... Y el sexo vende porque utiliza las redes subconscientes de nuestros primeros recuerdos del pecho materno que comunican con recuerdos posteriores de nuestro propio cuerpo. Al igual que los perros de Pavlov –que segregaban saliva al oír el sonido de un timbre, aunque la comida no apareciera por ninguna parte–, mucho después de que el pecho haya dejado de proporcionarnos leche seguimos intuyendo algún tipo de satisfacción a través de él. Superponiéndose a nuestros primeros recuerdos inconscientes, existen experiencias ulteriores de nuestros pechos en un estado adulto de excitación: el pezón exquisitamente sensible para la mayoría de las mujeres, y para algunos hombres, ante la caricia de una mano experta. A ambos sexos, la visión y ciertamente la caricia de unos pechos puede arrastrarnos a una vorágine de deseo.

Mediante la asociación visual de las manzanas con los pechos, a los hombres se les ha hecho creer que cuando compran manzanas también están comprando mujeres y placer sexual. Mediante la combinación de sujetador y sexo, a las mujeres se les ha hecho creer que cuando compran un Wonderbra están comprando la opción a un amante ideal, o al menos al cambio potencial de su actual pareja por otra más sensual y romántica. Claro que al consumidor no siempre se le manipula tan fácilmente. Existe la posibilidad de que reconozca este ingenuo intento en un anuncio y se pregunte: ¿qué tiene que ver una bicicleta con una mujer que enseña los pechos? Y es posible que una consumidora responda con escepticismo ante el rostro extasiado de una mujer que luzca un sujetador Victoria's Secret Miracle. Sin embargo, existen suficientes personas poco preparadas psicológicamente, las cuales responden a este tipo de estrategias debido a que les ofrecen una visión de felicidad sexual que depende tan sólo de la compra de un determinado producto.

Después de todo, a finales del siglo XX el sexo se ha promocionado como el gran bien de la humanidad. Con anterioridad, y sobre todo antes de Freud, el sexo tenía su lugar entre toda una gama de experiencias humanas; para muchas mujeres, y algunos hombres, no suponía tanto un placer como un deber conyugal. Después de Freud, con su popularizada (y vulgarizada) versión de la teoría de la libido, el sexo se ha convertido no sólo en una fuerza que forma la personalidad adulta de una persona, sino en el camino real hacia la satisfacción en la vida. Cada vez más, la búsqueda de la felicidad se ha convertido, para muchos estadounidenses, en la búsqueda de la felicidad sexual antes que nada.

Según los historiadores John d'Emilio y Estelle Freedman, la sexualidad de los norteamericanos ha sufrido un gran cambio en estos últimos tres siglos y medio, pasando de un sistema basado en la familia en el periodo colonial, a una ideología romántico-maternal en el siglo XIX, hasta la industria comercializada de la actualidad.[49] Esta última transición se aceleró en los años veinte, mediante la introducción de muchos productos que satisfacían el deseo erótico.[50] Se recurrió a la publicidad para vender a la mujer americana una nueva imagen de ella misma: tenía que ser sexy a la vez que hogareña. Los productos comerciales empezaron a prometer que sólo ellos podían conducirla hacia una plena satisfacción sexual. La ecuación de que comercio equivale a felicidad es en estos momentos tan habitual que muchos adultos han llegado a creer que los productos que se pueden adquirir son la clave para la buena vida (léase sexual).

En Estados Unidos, la gente ha llegado a depender de los productos de consumo para atraer y conservar a sus compañeros sexuales, para evitar las enfermedades venéreas y los embarazos no deseados, o para saber cuándo una mujer se ha quedado embarazada. También dependemos de una amplia gama de literatura popular que nos enseña cómo comportarnos sexualmente y cómo disfrutar plenamente del sexo (el libro de Alex Comfort *Joy of Sex*, publicado por vez primera en 1972, ha vendido más de diez millones de ejemplares). Los servicios y anuncios de citas que se publican en los periódicos estimulan los sueños de una «pareja ideal», a veces por un módico precio.

El sensacionalista *Sunday Sport* de Londres publica anuncios de «Busco pareja», con foto incluida, a cambio de sólo tres libras por tres inserciones. Si bien no se aceptan imágenes de desnudos, en muchas de las fotos hay mujeres que se cubren la cara y se destapan los pechos. He aquí una muestra de los textos que acompañan algunas de las fotografías en que se enseñan los pechos, pertenecientes al 16 de enero de 1994:

«PECHUGONA, mujer casada, con mucho busto, 30, busca hombre maduro y generoso, cualquier edad o posición social, para juegos adultos y divertidos. Esposo lo aprueba.

»RUBIA con mucho pecho, atractiva, 100D-65-90, zona sur de Londres, busca hombre para pasarlo bien.

»SEÑORA madura, próxima a los 50, busto 120D, llenita, busca hombre 30-60, para divertirnos juntos. Tal vez hayas probado las demás, ¡prueba ahora con la que más! Escocia».

Estos anuncios sin rostro y con los pechos desnudos nos informan de algo que resulta menos evidente en las columnas de anuncios personales de *The New York Review of Books* y otras publicaciones intelectuales. Nos hablan de una sexualidad en la que destaca el cuerpo, o sólo una parte del cuerpo. La cara, con la expresividad de la boca y los ojos (los «espejos del alma»), ya no es relevante. A fin de cuentas, ¿quién posee siquiera un alma hoy en día? Lo único que queda son los pechos, y, por lo visto, para algunos eso ya es bastante.

Ultimamente, cuando me desespero ante esta mercantilización y veo a la gente como víctimas de un mercado desbocado, pienso en esta carta que encontré en la columna «Querida Abby» del *Chronicle* de San Francisco (22 de diciembre de 1993):

«Hace diez años, después de dieciocho de matrimonio, mi marido me dejó por una princesa de silicona. Mi hijo universitario me dijo: "Combate al fuego con el fuego". De modo que acudí a un cirujano plástico y me sometí a una operación para aumentar los pechos. Pasé de la talla 80B a la 90D. No tienen idea de cómo ha cambiado mi vida.

»Necesitaba un empleo y me contrataron en la primera entrevista. Ya en mi primer día de trabajo hubo tres solteros que me invitaron a cenar. Un año después, me casé con un hombre diez años más joven que yo. El me adora. ¡Y yo me siento en la gloria!».

La autora de la carta preguntaba si debía decirle a su segundo marido que sus pechos eran producto de la cirugía estética, a lo cual Abby le contestó con un rotundo «¡no!».

A este respecto, también vale la pena considerar la versión masculina del agrandamiento de los pechos: el agrandamiento del pene. Atraídos por la publicidad en la prensa, por las tertulias en la radio y por los enérgicos directores de marketing, algunos hombres, tanto de Estados Unidos como de Europa, están considerando ahora la posibilidad de una operación que añada más longitud y grosor a su pene. Un médico del Servicio Norteamericano de Urología de San Francisco invita a sus posibles clientes a unirse a los trescientos cincuenta hombres que ya se han operado. No sorprende que otros miembros de la profesión médica se hayan mostrado muy críticos con este proceder. En las reuniones de la Asociación Urológica Norteamericana que se celebraron en 1995, un equipo de médicos de la Universidad de California en San Francisco calificó de innecesarias y potencialmente peligrosas estas operaciones, y concluyó que los cirujanos que las llevaban a cabo embaucaban a sus clientes.

¿Cuál sería la reacción apropiada? ¿Reírse, encolerizarse, sentir repugnancia...? Es posible que las mujeres sientan un perverso placer al ver que cambian las tornas, pero, si se reflexiona más a fondo, se verá que el hecho de hacerse agrandar ciertas partes del cuerpo –tanto por lo que se refiere al hombre como a la mujer– es motivo de preocupación. Dejando a un lado los temas relacionados con la salud, el agrandamiento de los pechos o del pene es una triste admisión de nuestro fracaso en lo que se refiere a relacionarnos unos con otros como seres humanos completos. Si no somos otra cosa que pechos o penes, ¿por qué no comprar sencillamente –para los hombres– una de esas muñecas hinchables de tamaño natural que ofrecen esas tien-

80. Portada de *Der Spiegel* (15 de noviembre de 1993). Ahora la realidad virtual ofrece a los hombres los placeres del pecho femenino a través de la soledad del ordenador.

das que se autodenominan «para adultos», o –para las mujeres– un consolador de la longitud y el grosor deseados? Eso puede encontrarse en cualquier *sex shop,* donde la gama de «ayudas sexuales» haría tambalearse a cualquiera: diversas partes del cuerpo en caucho, aros para los pezones, prendas íntimas de cuero, látigos, cadenas y demás artículos de dominación.

Los hombres que buscan lo último en tecnología para pasárselo bien pueden conseguir sexo interactivo a través de programas de realidad virtual. Una versión alemana permite al participante ponerse gafas protectoras y un guante táctil *(Tasthandschuh),* y luego manipular el pecho que aparece en la pantalla del ordenador (figura 80). El material de promoción para este modelo asegura que el placer sexual entre dos personas, que se encuentra ya en decadencia, pronto se verá sustituido por las maravillas del sexo cibernético.[51]

Los que prefieran una mujer de carne y hueso pueden satisfacer sus apetitos –por extravagantes que sean– mediante películas y vídeos clasificados X. La gama de mujeres que actúan en estos filmes va desde la animosa Annie Sprinkle, que se convertiría en una fotógra-

fa de éxito, a la estrella del porno duro Savannah, que se suicidó en 1994. La historia de Savannah plantea muchas preguntas inquietantes sobre los efectos negativos de la pornografía en las mujeres que la protagonizan.

Durante los cinco años que precedieron a su muerte, Savannah ganó cientos de miles de dólares a cambio de realizar actos sexuales que exhibían su cuerpo de jovencita con unos pechos agrandados el doble. Cuando su carrera empezó a declinar, incrementó el consumo de alcohol y drogas, y sus deudas fueron en aumento, hasta que se mató disparándose un tiro. Aunque nunca podremos asegurar que fuera la pornografía lo que provocó su suicidio, es indudable que desempeñó un importante papel en la confusión del sentido de identidad en Savannah, y en su decisión de quitarse la vida. Un epitafio adecuado para ella serían sus propias palabras, que pronunció unos meses antes de su muerte: «Demasiadas presiones».[52]

Desde sus inicios, la pornografía ha ligado siempre sexo y dinero, tal como implican las palabras griegas que le dieron origen: *pórne* (prostituta) y *gráphein* (grafía); literalmente: escritura sobre prostitutas. Con el tiempo, la pornografía llegó a hacer referencia a toda la literatura relacionada con las prostitutas y sus clientes, y, según el Oxford English Dictionary, cualquier «escrito e ilustración artística o gráfica obscena». Por supuesto, la dificultad radica en determinar exactamente qué es obsceno. Durante gran parte de la historia, la obscenidad significaba cualquier cosa que ofendiera una moralidad sexual aceptable. Sin embargo, la conducta sexual «aceptable» ha variado profundamente de una época a otra, de un país a otro, de una comunidad a otra, de un individuo a otro, de una etapa de la vida a otra.

Al igual que otra gente que se considera tolerante, yo no suelo sentirme ofendida frente al material que muestra explícitamente la sexualidad. Ni los escritos de D.H. Lawrence –que provocaron el proceso más famoso de este siglo contra la pornografía–, ni las fotografías de mujeres que sostienen sus gigantescos pechos en las portadas de las revistas para hombres son, para mí, pornografía. Mercantilizar algunas partes del cuerpo como objetos sexuales tal vez parezca repugnante, pero no es, en sí mismo, pornografía.

En mi opinión, lo que hace que una obra resulte pornográfica es la combinación de sexo y violencia ejercida en una persona, por lo general del sexo femenino, por otra persona, habitualmente del sexo masculino. La socióloga Diana Russell ofrece una definición de la pornografía –formulada con mucho tacto– como «material que combina el sexo y/o la exposición de los genitales con abuso o degrada-

ción, de manera que dé la impresión de aprobar, tolerar y alentar esa conducta».[53]

Este tipo de material habitualmente puede diferenciarse del erótico en que este último es sexualmente sugestivo, incluso explícito, y sin duda excitante, pero no resulta dañino para las personas involucradas. Y si digo «habitualmente» es porque la gente no tiene por qué estar a la fuerza de acuerdo con el punto en donde empieza a ser dañino. Algunos ven ese inicio en los retratos renacentistas de mujeres desnudas junto a hombres vestidos, como si la diferencia en el atuendo revelara una brecha de poder entre ambos sexos que ciertamente no ha desaparecido en nuestra época. Otros lo ven en cualquier exteriorización de una parte del cuerpo femenino que se exponga como una mercancía a la venta.[54]

Por supuesto, existe una zona gris entre erotismo y pornografía, pero cuando a una mujer se la presenta en un acto sexual que parezca que se le ha impuesto –cuando se le desgarra el vestido, se la esposa, azota o viola–, el rostro de la pornografía es inconfundible. Cuando la letra del rap de Ice-T describe la violación de una mujer, durante la cual un foco «hace que sus tetas se iluminen intermitentemente», esto es pornografía. Cuando la revista *Hustler* muestra a un hombre clavando abrazaderas a los pezones de una mujer afroamericana y asegura que el pene se pondrá «3/4 partes erecto» al ver el filme de donde se ha sacado esa imagen, esto es pornografía.[55] Cuando las fotos de dominación muestran a hombres clavando agujas en los pechos de una mujer, o cortándolos con tijeras, o apretando los pezones de una mujer con unas tenazas o unas pinzas de cocina, esto es pornografía.

La revista *Tit and Body Torture Photos* contiene imágenes pornográficas dedicadas casi exclusivamente a la mutilación de los pechos. La razón de que éstos reciban un trato preferencial por parte de los sádicos no es difícil de entender: las personas perturbadas a menudo atacan aquello que más temen. Lorena Bobbitt, a quien su marido violaba y de la que abusaba repetidamente, le cortó el pene mientras él dormía (el señor Bobbitt ha empezado a actuar en vídeos pornográficos violentos). Los hombres que obtienen un sádico placer lesionando los pechos femeninos –o contemplando cómo los lesionan– atacan el foco en donde perciben el mayor poder de las mujeres. Hace falta mucho odio para mutilar la carne más seductora y maternal de una mujer.

Entrad en un local donde se vende material pornográfico, hojead alguna de las revistas que se exhiben en los estantes, y después pre-

guntaros si deseáis ese material en vuestra casa, o en vuestra ciudad, por lo que hace al caso. Resulta muy fácil defender la pornografía basándose en la libertad de expresión cuando uno no está obligado a mirarla.

Una defensora de la pornografía, Nadine Strossen, cree que las leyes censoras y antiobscenidad son realmente dañinas para las mujeres, porque limitan sus posibilidades de expresión.[56] Destaca el creciente mercado de la pornografía entre las propias mujeres, incluyendo a feministas, heterosexuales y lesbianas. Sus enemigas son las feministas que van contra la pornografía, como Catherine MacKinnon y Andrea Dworkin, que bosquejaron un proyecto de ley que define la pornografía como una forma de discriminación sexual. La ley, aprobada en Indianápolis pero anulada por el Tribunal Supremo en 1986, posteriormente ha sido aprobada en Canadá.

La actual batalla nacional respecto a la pornografía refleja la oposición implícita entre dos conceptos profundamente estadounidenses de lo que es la libertad: libertad de expresión y derecho a no experimentar temor. En el clima de violencia que predomina en Estados Unidos, mucha gente, entre la que me incluyo, está convencida de que la pornografía incontrolada, al igual que las armas incontroladas, socavan la segunda libertad. La libertad de no temer que a una la violen –o que abusen sexualmente de ti, te disparen, te den una paliza o te ultrajen– es para muchas mujeres una preocupación constante, que se merece cautelosas limitaciones de tipo legal. En mi opinión, la pornografía –que vincula sexo y violencia, y de esta manera contribuye al temor real de las mujeres a que las violen– no tendría que desarrollarse bajo la pancarta de la libertad de expresión.

El énfasis que se pone en los pechos femeninos en la pornografía, lo mismo que en otros productos comerciales menos ofensivos, provoca que muchas mujeres se sientan extraordinariamente inseguras por lo que respecta a sus pechos. A las de busto voluminoso las acosan continuamente los voraces comentarios de los hombres y sus intentos no solicitados de «robarles un magreo». Si las propias mujeres sucumben al consumismo fetichista, es posible que descubran que están gastando enormes sumas de dinero para agrandarse los pechos y provocar proposiciones amorosas tanto deseadas como no deseadas.

No hay duda de que a finales del siglo XX los pechos se han mercantilizado por completo. Son una especie de símbolos del dólar para los publicitarios de revistas como *Titanic Tits* y *Bra Busters;* símbolos

81. Reid S. Yalom, Aro en el pezón (Estados Unidos, 1995). ¿Una nueva forma de liberación o una vieja forma de dominación?

del dólar para la modelo que accede a endurecer los pezones con hielo; símbolos del dólar para el cirujano plástico que realiza las operaciones de agrandamiento; símbolos del dólar para las empresas de lencería que fabrican sujetadores provistos de la ilusión de plenitud; símbolos del dólar para las empresas de cosmética que prometen blancura, suavidad y firmeza; símbolos del dólar para la mujer británica que se anuncia para «caballero generoso». Si continúa esta explotación del pecho femenino –y hasta el momento no hay indicios de que vaya a cesar–, en el próximo milenio veremos cambios todavía más extravagantes por lo que se refiere al fetichismo del pecho en el mundo occidental.

Hoy ya es imposible ignorar el fenómeno de los aros en los pezones (figura 81). Estos se han hecho muy populares entre cierta juventud aventurera de ambos sexos, sobre todo en las grandes ciudades como Londres o Los Angeles, donde los profesionales del *piercing* llevan a cabo su oficio. Aunque aseguran que el proceso de ponerse un aro en el pezón no exige demasiado tiempo, dolor o dinero, una

todavía se pregunta por qué alguien querrá someterse a semejante práctica. ¿Cuál es el significado de un aro en el pezón?

Al igual que todo lo demás relacionado con el pecho, el significado simbólico de clavarse un aro en el pezón deriva de unas motivaciones a la vez conscientes e inconscientes. Las mujeres que se han colocado estos aros aseguran que «marcan una transición» en su vida o que «crean una nueva identidad sexual», o que hacen que sus pechos sean «más excitantes», o que simplemente quieren distinguirse de la gente más convencional. Quizá también quieran indicar a su posible pareja que no son amas de cría ni mujeres lactantes, al menos de momento. Sin embargo, muchos observadores consideran el aro en el pezón (al igual que el corsé victoriano) no tanto un signo de una etapa de la vida, o un adorno erótico, como una forma de mutilación corporal.

El *piercing* –perforarse una parte del cuerpo, como por ejemplo las orejas, las aletas de la nariz, el ombligo, los pezones– constituye tan sólo un intento más de mejorar la naturaleza. La antigua costumbre mundial de agujerearse una parte del cuerpo tiene curiosas variantes culturales. El hecho de perforarse el lóbulo de las orejas para colocarse aros de todo tipo, forma o material concebibles –tan común en gran parte del mundo–, es una costumbre que tradicionalmente ha repugnado a los japoneses, para quienes perforarse las orejas supone un daño corporal y una invitación a la mala suerte. La joya que las mujeres de la India lucen en las aletas de la nariz, y que en el pasado los norteamericanos considerábamos cosa de bárbaros, hoy en día puede entrar en nuestros propios hogares con una de nuestras hijas o nietas. Por mucho que intentemos efectuar mejoras en nuestro cuerpo, estas «mejoras» corren el riesgo de que a alguien le parezcan una barbaridad. Y por muy extraña que sea la última moda corporal, por muy extravagantes que sean las últimas tendencias relacionadas con el pecho femenino, por ahí siempre habrá alguien dispuesto a comercializarlas. Los productos que se dirigen a los pechos de las mujeres –ya sean postizos o sujetadores de alambre, cremas o lociones, implantes mamarios o aros para los pezones (¿por qué no lápiz de labios o tatuajes?)– mantienen en funcionamiento los engranajes comerciales y alimentan las fantasías de innumerables hombres y mujeres, para quienes el pecho se merece todas las mejoras y atenciones que pueda conseguir.

El pecho medicinal: dispensador de vida y destructor de vida

Ninguna consideración sobre el pecho femenino estaría completa sin una mirada a su historial médico. Como es lógico, un estudio exhaustivo tendría que abarcar tres mil quinientos años de medicina escrita, numerosas civilizaciones e innumerables fuentes que van desde los antiguos pergaminos hasta la más sofisticada mamografía. Tendría que abarcar numerosas subespecialidades de la medicina, como por ejemplo anatomía, ginecología, pediatría, oncología, cirugía plástica y psiquiatría. Para que fuera ideal, también habría que tratar brevemente la continua relación entre medicina oficial y curación popular. Este capítulo sólo puede sugerir los perfiles de tan vasta empresa, poniendo cierto énfasis en los momentos en que una nueva comprensión de la fisiología y la patología del pecho irrumpió en la ciencia médica.

Los pechos han despertado la atención de los médicos en dos áreas fundamentales: una centrada en la lactancia y la otra en la enfermedad. (La cirugía estética del pecho femenino todavía es demasiado reciente para que forme parte de la historia.) Los médicos, desde la Antigüedad hasta el siglo XIX, prestaron considerable atención a estos dos aspectos del pecho: el sustentador de la vida y el relacionado con la muerte. En nuestro siglo, sin embargo, la atención pasaría del primero al segundo, sobre todo por lo que respecta al cáncer de mama. La lactancia y la enfermedad –temas relacionados con la vida y la muerte– serán los dos polos de nuestra investigación sobre el trato que la profesión médica ha dado al pecho desde los tiempos remotos, con cierta atención a la cirugía estética.

Entre los documentos médicos que han logrado sobrevivir, y que hacen referencia a los pechos, están los papiros egipcios de la XVIII dinastía (1587-1328 a.C.), en donde se describían métodos para estimular el flujo de leche en una mujer lactante. A la mujer se le acon-

sejaba «cocer huesos del pescado llamado *xra* en aceite» y que le frotaran la espalda con esta olorosa cocción, o que «tome asiento con las piernas cruzadas y coma el fragante pan hecho con sorgo fermentado», mientras le frotan los pechos con adormidera.[1] Ambos tratamientos tenían al menos el mérito de relajar a la madre lactante. Otros papiros mágico-medicinales incluían también algunos textos que ayudaban a determinar si la leche de la madre era buena o mala.

Al parecer, los antiguos egipcios apreciaban la leche del pecho materno por sus poderes curativos en personas de todas las edades. En uno de los papiros, la receta para una poción somnífera incluía leche de una mujer que hubiese dado a luz a un niño. Este prejuicio en favor de un varón, con la creencia de que éste transmitía prolongados beneficios a la madre que lo había parido, seguiría en vigor en la medicina durante otros tres mil años. En general, la leche humana se utilizaba para una gran variedad de propósitos medicinales, según se infiere de los vasos de cerámica que han logrado sobrevivir, y que se cree eran contenedores de leche, dado que tenían la forma de una mujer arrodillada que se sujetaba un pecho con una mano y en la otra sostenía a un recién nacido.[2]

El papiro egipcio que contiene más información respecto a las enfermedades del pecho describe cuarenta y ocho casos tratados mediante cirugía. El caso cuarenta y cinco –tal vez el primer registro de un cáncer de mama– nos dice que un pecho con bultos tumorales que sea frío al tacto es una enfermedad que no tiene cura.[3] Los remedios egipcios para los pechos enfermos a menudo incluían ingredientes extravagantes. Uno recomendaba aplicar al pecho enfermo un emplasto hecho con calamina, sesos de vaca y deposiciones de avispa, durante un periodo de cuatro días.[4] También se aconsejaba acompañarlo con un conjuro al dios Iser. Dado que generalmente se consideraba responsables a los dioses y las diosas de la aparición de la enfermedad y de su curación, tales hechizos mágicos eran una parte habitual del recetario médico.

Un milenio después, la medicina europea tendría su inicio en la Grecia clásica (430-136 a.C.), donde la profesión médica tendía a apoyar la visión filosófica de que la naturaleza física de las mujeres era básicamente inferior a la de los hombres.[5] Los escritos del médico Hipócrates (460-377 a.C.) sostenían esta posición argumentando que el cuerpo de las mujeres era blando y poroso, comparado con el cuerpo más perfecto y musculado de los hombres.

La teoría de Hipócrates que más influyó y más tiempo perduró fue la de que la salud de una persona dependía del perfecto equili-

brio de los cuatro humores corporales –sangre, flema, bilis amarilla y atrabilis–, vinculados a los cuatro elementos del universo: tierra, agua, aire y fuego. Si uno de los humores era excesivo, el equilibrio del cuerpo debía restablecerse mediante la sangría, las purgas, el sudor o la eyaculación. Lo que hace que eso tenga menos sentido para nosotros hoy en día es la teoría de que estos fluidos fueran intercambiables. De este modo, la sangre menstrual pasaba de alguna manera hasta los pechos, y en el momento adecuado salía en forma de leche para el recién nacido. ¡Y esa creencia perduraría en la literatura médica hasta el siglo XVII! A este respecto, Hipócrates asoció el origen del cáncer de mama con el cese de la menstruación; dio por sentado que la menopausia conducía a una congestión de los pechos y a la presencia de nódulos que finalmente degeneraban en cánceres ocultos. Su opinión era que un tumor de mama sólo debía extirparse en caso de que éste se pudiera mover con facilidad; de lo contrario el cáncer era incurable. En una de las breves historias clínicas que le caracterizan escribió: «Una mujer de Abdera tenía carcinoma de mama y sufría una hemorragia por el pezón. Cuando el flujo de sangre cesó, la mujer murió».[6]

La ginecología y la obstetricia fueron materias sobre las que se especuló enormemente entre los griegos, de interés no sólo para los médicos especializados, sino también para los filósofos. El filósofo y naturalista Aristóteles (384-322 a.C.) consideraba que los pechos y la menstruación eran signos biológicos de la inferioridad de las hembras en todos los ámbitos del reino animal. En su *Historia Animalium* prestó especial atención a los problemas de la lactancia y a los métodos para determinar si la leche de la madre o la nodriza era apta para el consumo. Aristóteles creía, erróneamente, que la leche clara que se producía en los cinco primeros días después del parto no era apta para los recién nacidos. Por supuesto, hoy sabemos que esta leche, el calostro, es extraordinariamente adecuada, dado que transmite al bebé los tan necesarios anticuerpos de la madre. Aristóteles también escribió gran cantidad de insensateces respecto a que las mujeres de piel oscura producían una leche más sana que las blancas, y que las lactantes que tenían la leche más caliente provocaban una dentición más temprana en los niños que la mamaban que las mujeres cuya leche era más fresca.

El ginecólogo más conocido de la Antigüedad, Soranо de Efeso (principios del siglo II), estaba más predispuesto a la utilización de una nodriza que la mayoría de los pensadores de su época. Aunque reconocía que la madre que amamantaba a sus hijos podía sentir más

afecto por eso, reconocía el deterioro y el desgarro que producía el parto y la posterior lactancia, y aconsejaba recurrir a una nodriza «en caso de que la madre envejezca rápidamente y vaya perdiendo fuerzas con la lactancia diaria».[7] Sorano rechazó algunas supersticiones populares, como la creencia de que si se contrataba a una nodriza para amamantar a un varón, ésta tenía que haber dado ya a luz un varón. Terminó con este mito argumentando que en el caso de dos gemelos de distinto sexo que han mamado del mismo pecho, el chico no se vuelve más femenino, ni la chica más varonil.

Al igual que otros médicos grecorromanos, también él estableció unos criterios extremadamente precisos para la selección de la nodriza. Debía tener entre veinte y cuarenta años, ser madre ya de dos o tres hijos, estar en buena condición física y ser preferiblemente corpulenta y de piel oscura. Sus pechos debían ser de tamaño mediano, elásticos y sin arrugas, con unos pezones que no fueran ni demasiado grandes, ni demasiado pequeños, ni demasiado compactos o muy porosos. Tenía que ser cariñosa, limpia, de carácter tranquilo y griega de nacimiento. El propio Sorano, que era griego, aunque había hecho las prácticas en Roma, tenía ciertos prejuicios en favor de las nodrizas griegas, que eran compartidos por muchos de sus contemporáneos.

En cuanto a la leche que producía la lactante ideal, esto también se sometía a una severa inspección. Debía ser blanca, sin coloraciones rojizas ni verdosas, tener un olor agradable, ser dulce al paladar y tener una consistencia mediana. Esta última cualidad podía probarse apretando una gota de leche sobre una uña o una hoja de laurel y observar si el líquido se mantenía unido o si se dispersaba con excesiva rapidez.

Sorano aconsejaba una supervisión estricta de la conducta de la nodriza. Se la debía animar a hacer ejercicio con el fin de evitar que produjera leche demasiado densa e indigesta, y recomendaba ejercicios especiales para brazos y hombros. Esto se podía conseguir lanzando una pelota, sacando agua del pozo con un cubo, moliendo grano o amasando pan. Supuestamente, estos movimientos activaban los pechos para producir una leche mejor.

En cuanto a la dieta de la mujer lactante, ésta debía abstenerse de ciertos alimentos que hacían que la leche tuviera mal sabor: puerros, cebollas, ajos y rábanos; las carnes difíciles de digerir, como cordero o buey; y todos los guisos excesivamente sazonados. En cambio, debía comer pan duro hecho de trigo integral, la yema de los huevos, sesos, perdices, palomas, pollo, pescado de agua dulce y, ocasionalmente, le-

chón. Durante los primeros cuarenta días de vida del recién nacido debía beber tan sólo agua, aunque después podía tomar un poco de vino blanco.

Cuando las circunstancias lo permitían, Sorano aconsejaba dos nodrizas en lugar de una, y cuando no, leche animal: preferiblemente de cabra. Si la nodriza caía enferma y la leche se le secaba, se le sugerían varios remedios, que iban desde masajes en los pechos a provocarse una misma el vómito. Sensatamente, rechazaba los remedios más extravagantes, tales como bebidas mezcladas con cenizas de búhos y murciélagos quemados.

Con la autoridad de un veterano que escribía tanto para las comadronas como para los médicos, Sorano ofrece una extensa guía para todos los aspectos de la lactancia. Le dice a la lactante exactamente cómo sostener al bebé entre sus brazos, y cuándo debe darle de mamar y cuándo no. Asegura que al niño no le hará ningún daño si llora un poco antes de darle el pecho: esto es bueno para sus órganos respiratorios. Sin embargo, es malo que se duerma con el pezón en la boca. Pero, sobre todo, no debe pasar la noche en la cama de la lactante, no fuera que ella lo aplastara en caso de darse la vuelta mientras duerme.

Aunque Sorano disfrutó de una gran reputación en su época, sus escritos tuvieron poca influencia después de su muerte. En cambio, sería el prestigio de Galeno de Pérgamo (129-199) el que dominaría el pensamiento médico de los siglos futuros. Al igual que Platón y Aristóteles, Galeno creía que el hombre estaba más cerca de la perfección que la mujer, y que el cuerpo femenino necesitaba adaptaciones especiales para compensar sus deficiencias. Tanto es así que escribió que los pechos estaban donde estaban, sobre el corazón, para añadir calor y protección a ese órgano. Además, creía que las mujeres melancólicas tenían una mayor propensión a padecer cáncer de mama que las alegres: una idea que no está muy alejada de ciertas teorías psicosomáticas de nuestro tiempo, aunque los estudios actuales no han logrado establecer un vínculo entre el cáncer de mama y la depresión.[8]

Al compilador bizantino Aecio le debemos una de las primeras descripciones de la operación quirúrgica del cáncer de mama. Aecio consideraba que los tumores situados en el extremo del pecho y que ocupaban menos de la mitad del órgano eran los únicos adecuados para operar. Al médico se le aconsejaba que antes de recurrir a la cuchilla debía desintoxicar el cuerpo, ya fuera mediante una purga o administrando una triaca: un antídoto compuesto de numerosos ingre-

dientes extraños. También se pensaba que los cangrejos de río hervidos con leche de burra tenían efectos limpiadores. La utilización de los cangrejos se basaba en la creencia de que la semejanza con un objeto, o incluso con un nombre, era indicio de su utilidad terapéutica. Por eso el cáncer (el cangrejo) curaba el cáncer (el tumor). La utilización del término médico «cáncer» –*karkinos* en griego– es posible que se debiera al hecho de que los cangrejos se desplazan hacia atrás y se agarran a todo lo que tocan, o simplemente porque muchos tumores malignos tienen forma de cangrejo.

Aecio copió esta descripción de una operación de cáncer de mama de Leónidas, un médico del siglo I perteneciente a la escuela de Alejandría:

«Hago que la paciente se tumbe sobre la espalda. Luego le hago una incisión en la parte sana del pecho, por encima del cáncer, y le aplico cauterización hasta que se produce una escara [costra] que le detiene la sangría. Entonces hago otra incisión y corto en lo más profundo del pecho y de nuevo cauterizo las distintas partes. Esto lo repito a menudo, alternando los cortes con las quemaduras para detener la sangría. De esta manera se evita el peligro de la hemorragia. Cuando he completado la amputación, quemo una vez más todas las partes hasta que estén secas. Las primeras cauterizaciones se hacen con el propósito de detener la hemorragia. En cambio, las demás se hacen con la intención de erradicar los restos de la enfermedad...».[9]

Esta forma de operar el cáncer de mama, utilizando la cauterización para controlar la hemorragia, sería la práctica habitual durante los siglos venideros.

Hacia el siglo VII ya se había acumulado un conjunto importante de literatura médica sobre el pecho femenino, la cual derivaba en gran medida de las fuentes griegas y romanas. Esta información sobre la lactancia, la utilización de las nodrizas y el tratamiento de las enfermedades del pecho sobreviviría sin cambios hasta el siglo XIX, junto con los remedios populares de cada lugar.

Durante los inicios de la Edad Media se fundó en Salerno, en el sur de Italia, la primera escuela de medicina en la Europa cristiana. Allí, tanto los hombres como las mujeres que ejercían la medicina practicaban con la obstetricia y la ginecología lo mismo que con la medicina general. A una de aquellas mujeres –una tal Trotula, que ejerció aproximadamente en 1050– se le otorga el mérito de haber escrito uno de los primeros libros de texto sobre las enfermedades de

la mujer, el cual se conoce bajo varios títulos y en distintos idiomas. En una versión, la que se publicó con el inglés característico del siglo XV, la autora da este consejo para las mujeres que padezcan un tumor en el pecho: «Este se puede frenar con un dracma de arcilla de Armenia, tres onzas de esencia de rosas, aplicado con vinagre y zumo de hierba mora (...). También los excrementos de hombre quemados sanan las úlceras cancerosas que parecen incurables». Por lo visto, los excrementos de todo tipo eran muy apreciados en las curas del cáncer de mama, ya fueran «excrementos de cabra mezclados con miel» o «excrementos de ratones embadurnados con agua».[10] Tales consejos sugieren que el tratamiento de las enfermedades del pecho habían avanzado muy poco desde la aplicación de deposiciones de avispa de los egipcios y los murciélagos quemados de los antiguos griegos.

Otros manuscritos, en latín o en lengua vernácula, sugieren también el papel que los remedios populares desempeñaron en la medicina medieval. Peyre de Serras, por ejemplo, que vivió cerca de Aviñón en torno al 1350, aconsejaba a las mujeres con problemas de esterilidad, menstruaciones difíciles o dolor en los pechos, cuya causa podían ser quistes, abscesos, cáncer o los cambios hormonales de cada mes, que bebieran una infusión de raíces de saúco maceradas durante nueve días en vinagre. Otro tratamiento popular para el dolor de pecho consistía en aplicar un emplasto preparado con sangre de cerdo.[11] Los emplastos al menos podían inmovilizar la zona afectada y por lo general se juzgaba que eran efectivos si aliviaban los síntomas, aunque al final los pacientes murieran. Si los médicos aconsejaban tales remedios, no es extraño que las mujeres del medievo se aferraran a su fe en las curaciones milagrosas. Rezar en la iglesia ante las estatuas de la Virgen María, o de alguna santa protectora que colgaban encima de la cama, al menos no podía hacerles ningún daño. Tal como se ha sugerido antes, las múltiples historias sobre curaciones milagrosas realizadas por curas y santos indican hasta qué punto las creencias religiosas se hallaban entrelazadas con las prácticas médicas.

En el siglo XIII, los cirujanos italianos Bruno da Longoburgo, Teodorico Borgognoni y Guglielmo da Saliceto escribieron unos tratados médicos que contenían todo cuanto se conocía hasta entonces sobre el cáncer de mama. Guglielmo reconoció que los tratamientos basados en dietas y en aplicaciones locales carecían por lo general de efectividad, y que el cáncer de mama sólo se podía curar verdaderamente mediante la cirugía. Esta se hacía cortando toda la parte afectada

con «un cuchillo muy afilado», a lo cual seguía una cauterización con un hierro caliente y la aplicación de sustancias calmantes.[12] En la *Cyrurgia,* de Teodorico, se incluía una ilustración de un examen de pecho que un médico realizaba a una mujer sentada, y otra en la que se enseñaba a otra mujer a examinarse en busca de abscesos en sus pechos.[13] Teniendo en cuenta la gran importancia que hoy en día se da al examen de los pechos, estas imágenes resultan muy adelantadas para su época.

El cirujano francés más relevante de esa época, Henri de Mondeville (1260?-1320), también nos dejó su opinión respecto a los pechos. Cirujano del rey Felipe el Hermoso, y profesor de cirugía en Montpellier y París, creía que un cáncer de mama sólo debía operarse cuando el tumor podía erradicarse en su totalidad; de lo contrario, la intervención sólo conseguiría empeorar las cosas. En la práctica había observado que cortar parte de un tumor generalmente producía una herida que no curaba, aunque no entendía los motivos de por qué ocurría eso. Todavía no eran conscientes de que el cáncer podía extenderse mediante la operación y convertirse en una enfermedad sistémica.

Mondeville también coincidía con las afirmaciones de Galeno sobre la situación de los pechos: «Las razones de que los senos de la mujer estén sobre el pecho, mientras que otros animales con frecuencia los tienen en otro sitio, son de tres tipos. Primero, el pecho es un lugar noble, digno y casto, y por eso se puede enseñar decentemente. Segundo, calentados por el corazón, los senos le devuelven su calor para que este órgano se fortalezca. El tercero se aplica sólo a los senos grandes, que, a la vez que cubren el pecho, calientan, cubren y fortalecen el estómago».[14] Lo que a Mondeville le faltaba en conocimientos anatómicos, lo compensaba con su lenguaje caballeresco.

Las descripciones médicas del cuerpo humano a menudo se basaban en pruebas muy tenues, y a veces en la ausencia total de pruebas. Este fue el caso de una opinión largamente sostenida, que se remonta hasta Hipócrates, de que la leche era una forma de la sangre menstrual. En sus comentarios acerca de esta «poética de la leche y la sangre», el historiador Thomas Laqueur la contempla como parte de una epistemología médica que se basaba más en la sabiduría clínica y en la popular que en la auténtica observación.[15] Los dibujantes anatómicos del Renacimiento llegaron hasta el punto de incluir una conexión entre los vasos del útero y los pechos de la mujer, tal como aparece en un famoso dibujo de Leonardo da Vinci.[16]

Hasta el tratado de Andreas Vesalio (1514-1564), el estudio de la anatomía no se convertiría en una auténtica ciencia. Gracias a su experiencia con la disección de cadáveres en Padua, donde era profesor de cirugía, introdujo nuevos conocimientos sobre las funciones del cuerpo humano. Aun así, su innovador tratado anatómico, publicado en 1543, continuaba basándose en las ideas de Aristóteles y de Hipócrates respecto a la mujer. Por ejemplo, creía que las sustancias con que se formaba el embrión eran el «semen genital» y la «sangre menstrual». La leche materna seguía siendo un misterio, transformada milagrosamente al pasar la sangre por los pechos. El interés de Vesalio por el pecho femenino se centraba en la relación de éste con las necesidades del recién nacido, como queda de manifiesto en esta descripción:

«Cuando se expulsa el feto a la luz del día, éste mama la leche de los pechos para nutrirse, sin que nadie se lo enseñe. Las mamas están situadas en el pecho y provistas de pezones. Están formadas por un material glandular que, mediante una fuerza innata, convierte en leche la sangre que las venas le envían».[17]

Hubo otros médicos del Renacimiento que discutieron todos los aspectos de la lactancia en unos textos que, lógicamente, consultaban mucho más otros médicos que las mujeres, dado que estas obras se escribían en latín. E incluso cuando estaban escritas en lengua vernácula, sus lectores eran sobre todo otros humanistas y profesionales, ya que la población instruida estaba formada por muy pocos hombres, y todavía menos mujeres.

En Francia, el médico más famoso del siglo XVI, Ambroise Paré (1509-1590), escribió muchísimo sobre el tema de la lactancia. Influido por sus antecesores grecorromanos, se concentró esencialmente en el tema de las nodrizas. En un capítulo titulado «Acerca de los senos y el pecho de la nodriza», afirmaba que «éstas deben tener un pecho ancho y senos bastante grandes, que no sean fláccidos ni colgantes, sino entre duros y blandos». Esta «media firmeza» era indicio de una buena leche, que fluiría con facilidad cuando el bebé mamara. En cuanto a los senos duros, su leche se consideraba excesivamente concentrada, y el pequeño «la encontrará demasiado espesa, se irritará y no querrá mamar».[18] Según Paré, estos pechos tenían también la desventaja de hacer que el bebé tuviera... ¡una nariz respingona!

La obra de Paré está llena de suposiciones discutibles. Las nodrizas de cabello oscuro eran mejores que las de pelo claro, y sobre todo

advertía que no contrataran a una pelirroja. Si el último hijo de la nodriza había sido un varón, entonces ella dispondría de ventajas especiales: su sangre sería «menos excrementicia» y su leche mejor, «pues un hijo varón, al estar en el vientre de la madre, la calienta más con su calor natural que una hembra». Sin embargo, a pesar de tantos prejuicios infundados a favor del cabello oscuro, del niño varón, etcétera, Paré también proporcionó al tema de la lactancia útiles consejos prácticos, y una buena ración de sentido común.

Se mostró sensible al estado de agotamiento que muchas mujeres experimentan al dar a luz, mostró un interés poco común por la salud de la madre, así como por la del recién nacido. A las madres que elegían no amamantar al hijo les dedicó un extenso capítulo sobre distintas formas de secar los pechos. Entre estos métodos incluía masajes, emplastos, lociones, copas de succión aplicadas sobre los muslos y el estómago, dejar mamar a adultos, ¡y hasta a cachorros de perro! Y si la madre no podía encontrar dicha asistencia, Paré le aconsejaba utilizar un succionador de cristal, que se colocaba sobre el pezón mientras ella chupaba por el otro extremo del aparato.

Al igual que otros médicos moralistas de su época, Paré tenía razón en creer que la lactancia materna era mejor que la de una nodriza para la salud del recién nacido. Es sabido que en la segunda mitad del siglo XVI, el índice de mortalidad de las criaturas que se entregaban al cuidado de una nodriza era muy elevado. Una de las causas tal vez sea que las nodrizas, que quizás habían estado amamantando durante meses, o incluso años, carecían de la «primera leche», el calostro, que transmite al bebé los anticuerpos de la madre. Los hijos de las mujeres pobres, que mamaban del pecho materno desde el primer día de su nacimiento, tenían un índice de mortalidad posnatal mucho más bajo. Uno de los primeros observadores de este fenómeno, el médico galés John Jones, destacó en 1579 la «condición relativamente robusta de los hijos de las madres más pobres».[19] Incluso cuando una madre de la clase acomodada decidía amamantar a su hijo, no lo hacía durante los primeros días de vida del recién nacido, pues se creía erróneamente, siguiendo las advertencias de Aristóteles y de sus seguidores, que «la primera leche» era mala para el pequeño.

Mientras los médicos del Renacimiento creaban un nuevo conjunto de obras sobre obstetricia, el cuidado real de las madres durante el embarazo, el parto y la lactancia correspondía a las comadronas. En su mayoría, a éstas las entrenaban otras comadronas, aunque sin la ayuda de la enseñanza institucional ni ningún tipo de

vigilancia municipal. En París, en cambio, a finales del siglo XVI, la profesión de comadrona se hallaba bajo el cuidadoso control de las autoridades civiles, médicas y religiosas. La lista oficial de comadronas para 1601 contiene sesenta nombres, clasificados según su antigüedad, y entre ellos está el de Madame Louyse Bourgeoyse.

Louise Bourgeois (en la grafía moderna) entró en la historia como la comadrona que trajo al mundo al rey Luis XIII y a otros cinco hijos de María de Médicis y Enrique IV. También es conocida por haber publicado, en 1609, el primer libro francés sobre obstetricia escrito por una comadrona. Bourgeois repite muchas de las cosas expuestas ya por Ambroise Paré (con quien había estudiado cirugía el marido de ella), pero también incorpora para el cuidado de la mujer su propia experiencia y su estilo inconfundible, que huele más a cocina que a consultorio médico. Por ejemplo, una de sus muchas recetas para secar la leche de la madre consiste en una pomada hecha con cera de abejas, una onza de esencia de rosas, una onza de mantequilla fresca, jugo de salvia y de perifollo; esto debía extenderse sobre cáñamo fino y colocarse sobre los pechos, después de haberlos frotado con esencia de rosas y vinagre, todo lo cual debía cubrirse con trapos calientes y dejarlo así por un periodo de ocho días. Para las madres lactantes que, por un motivo u otro (miedo, irritación, enfermedad, mala nutrición o melancolía) perdieran su leche y quisieran recuperarla, aconsejaba una buena sopa hecha con hinojo, achicoria, acedera y lechuga, la cual debía tomarse por la mañana y por la noche. A las mujeres con un pecho hinchado o tumoroso, les decía: «Toma una libra de manteca y fúndela, una pequeña porción de cera nueva, dos onzas de pez (alquitrán), y con todo eso haz un ungüento, que debes aplicarte sobre el pecho una vez lo hayan abierto con una lanceta».[20] El estilo hogareño de Bourgeois explica probablemente su popularidad entre generaciones de comadronas, madres y nodrizas que habrían sido incapaces de interpretar tratados médicos más formales.

Sus consejos acerca de la elección de nodriza, desprovistos del tono moralizante que hallamos en muchos escritores, indica que este oficio era cada vez más aceptado, tanto entre la burguesía como entre la aristocracia. No obstante, había antiguos consejos que debían tenerse en consideración: examinar los dientes de la posible nodriza, el color del cabello, su historial médico, y sobre todo su carácter (había que rechazar cuidadosamente las que tuvieran un carácter enamoradizo). Considerando que una criatura pasaba nueve meses en el vientre de su madre, y dos años ligada al pecho de su nodriza, a Bour-

geois no le sorprendía averiguar que había niños que adoptaban más los hábitos de esta última que los de su madre. En el siglo XVII, tanto el oficio de nodriza como el de comadrona se habían convertido en una profesión más reglamentada, que ofrecía a las mujeres la oportunidad de ganar un salario decente y en ocasiones alcanzar cierta jerarquía social (figura 82). Las comadronas y las nodrizas formaban parte de una institución de mujeres curanderas, con las que los médicos varones tan sólo empezaban a competir.

Tanto los médicos como las curanderas seguían interpretando las enfermedades basándose en las tendencias de los humores. Ambos repetían las consignas de Hipócrates y de Galeno, prescribiendo vomitivos, sangrías y ciertos alimentos que restablecían ostensiblemente el equilibrio al sistema. Por lo que se refiere a los pechos, creían que al cáncer lo provocaba el flujo de un humor espeso y lento, y que el grado de malignidad lo determinaba el humor en cuestión. Por lo general eran conservadores en el tratamiento del cáncer de mama, y preferían las dietas recuperadoras, así como las aplicaciones locales, a la mastectomía, excepto en caso de ulceración.

El cirujano alemán más notable de este periodo, Wilhelm Fabry (1560-1634), creía que el cáncer de mama se iniciaba con una gota de leche que cuajaba y se endurecía dentro del pecho. Se hizo famoso debido a la extracción de los tumores del pecho, así como de las hinchazones de debajo de la axila. Así es como describió uno de sus casos:

«Después de cinco años (si mal no recuerdo) de tales sufrimientos, cuando la dura hinchazón cancerosa se acercaba a su mayor gravedad, ella vino a verme. Descubrí que en el pecho derecho había escondido un cáncer, duro y pálido, mucho mayor que un puño. En la axila también había escondidas tres hinchazones duras, una de las cuales era tan grande como un huevo (...) Después de que su cuerpo estuviera lo suficientemente preparado mediante un adecuado régimen de alimentos y bebidas, así como con purgantes y sangrías (...) corté todas aquellas hinchazones duras, y ella volvió a recuperarse».[21]

Si aquellos resultados tenían tanto éxito como asegura Fabry, se debía en parte a que seguía la política de extirpar no sólo el tumor, sino todas las membranas que lo rodeaban. Además, averiguó que si dejaba una parte del tumor o del tejido que lo rodeaba, por pequeña que fuera, «éste vuelve a crecer y es peor que antes».

82. Luis XIV en su niñez, junto con su niñera. (Pintor anónimo.)
Las nodrizas de la familia real francesa se elegían cuidadosamente, según las pautas más estrictas que se aconsejaban en los tratados médicos.

Otro famoso cirujano alemán, Johannes Schultetus (1595-1645), en su obra póstuma *Armamentarium Chirurgicum* (1653), incluyó unas ilustraciones de las secuencias de una mastectomía. La traducción de este texto al alemán, al francés y al inglés, así como la utilización de sus ilustraciones en otros tratados quirúrgicos, explican la amplia influencia que tuvo el libro en los siglos que siguieron.[22]

Con el descubrimiento de la circulación de la sangre que en 1628 hizo William Harvey, y el descubrimiento del sistema linfático que en 1652 hizo Thomas Bartholin de Copenhague, y que denominó *vasa lymphatica,* la ciencia entró en una etapa de transición, en la que poco a poco se abandonó la patología humoral para aceptar, en el siglo XIX, la patología celular. Durante los doscientos años que siguieron, la medicina y el curanderismo, la superstición y la ciencia, los prejuicios sin fundamento y la observación empírica coexistieron por grado o por fuerza, tal como todavía existen, si bien de manera menos flagrante, en nuestra época.

Había médicos que creían que el cáncer se contagiaba, sobre todo el ulceroso. El médico y anatomista de Amsterdam Nicolaes Tulp (1593-1674) –conocido por las generaciones posteriores a través de la famosa pintura de Rembrandt *La lección de anatomía*– citó el caso de una paciente que padecía un cáncer de mama abierto, y que supuestamente lo había transmitido a su doncella.[23] La creencia en que el cáncer era contagioso persistió hasta muy entrado el siglo XIX, y todavía hoy los parientes y amigos de algunos enfermos de cáncer albergan estos temores sin base científica.

Entre los médicos a los que se consultaba por un cáncer de mama, la cirugía solía considerarse un tratamiento al que se recurría como última solución. Este fue el caso cuando, en 1663, Ana de Austria –madre de Luis XIV de Francia– descubrió un pequeño nódulo en su pecho izquierdo. Se la trató con sangrías, vomitivos, enemas, compresas, ungüentos, y más tarde, después de que se ulcerara, con belladona y cal viva. Fueron muchos los médicos, sanadores y curanderos, tanto franceses como extranjeros, que examinaron a la reina y propusieron todo tipo de remedios. Al observar estas intervenciones en una serie de cartas, Gui Patin, antiguo rector de la Facultad de Medicina de París, manifestó exasperado que «el cáncer no se puede curar ni nunca se curará; pero la gente quiere que la engañen» (22 de mayo de 1665).

En agosto de 1665, la reina Ana se había debilitado tanto que en dos ocasiones determinaron que estaba a punto de morir. En esta época se puso en manos de un médico de Lorena, cuyo remedio

especial consistía en una pomada antiséptica, cuyo efecto era producir la necrosis en los tejidos enfermos, que luego él cortaba progresivamente. La reina se sometió a estas operaciones desde agosto de 1665 a enero de 1666, si bien con pocas muestras de que fuera recuperándose. Finalmente llamaron al cirujano de Oorschot, Arnoldus Fey, para que operara. Dado que su salud había traspasado ya los límites de cualquier ayuda, el médico exigió un documento legal eximiéndole de cualquier responsabilidad respecto a los resultados. La reina sufrió terribles dolores durante la operación que Fey le practicó, y murió en enero de 1666, a la edad de sesenta y cinco años.[24]

El honor de haber efectuado con éxito la primera operación de cáncer de mama en Francia le corresponde a Adrian Helvétius (1661-1741), médico holandés que ejercía en París. Su *Carta sobre la naturaleza y la curación del cáncer*, de 1697, trata principalmente del caso de una mujer que se sometió a lo que hoy en día se conoce como una extirpación parcial.[25]

Marguerite Perpointe, de cuarenta y seis años, nacida a veinticinco leguas de Londres, es decir, unos ciento treinta y siete kilómetros, aproximadamente, descubrió en abril de 1690 que tenía cáncer de mama. Al cruzar el canal de la Mancha, experimentó un fuerte dolor en el seno derecho y notó un bulto pequeño y duro, del tamaño de una nuez. En cuanto llegó a París, acudió a la consulta de Helvétius y le dijo que meses antes se había golpeado contra la llave que sobresalía de una puerta. Helvétius la envió a dos cirujanos, a quienes explicó que el único remedio consistía en operar de acuerdo con sus instrucciones. Dado que ella estaba muy asustada, decidió probar otros remedios –emplastos, cataplasmas– todo lo cual resultó inútil. Seis meses después, el tumor había crecido hasta el tamaño de un puño, y sus dolores habían crecido en la misma proporción.

Temiendo que el cáncer se abriera, volvió a Helvétius, quien decidió que todavía era operable. Según palabras de éste, «convencí a la paciente de que se sometiera a la extirpación». La operación, que llevaron a cabo dos cirujanos que el mismo Helvétius había elegido, se realizó en presencia de más de veinte miembros distinguidos de la profesión médica, notables y científicos «atraídos allí por la curiosidad de presenciar algo que hasta ese momento era desconocido en Francia». Todos esperaban lo peor, «un espectáculo cruel, una operación prolongada y dolorosa, con terribles alaridos y gran derramamiento de sangre por parte de la paciente, la cual se vería expuesta a un peligro mortal». En cambio, la operación se realizó «sin grandes

dolores, sin gritos, sin apariencia de desmayo, sin el más leve peligro, sin derramar más que dos paletas de sangre, con facilidad, destreza y prontitud». Todos los presentes examinaron la enorme masa que se había extirpado, la cual se había vuelto «dura como un cuerno», y todos coincidieron con Helvétius en que «la extirpación había sido el único remedio posible». Años después, el médico se enorgullecía al informar: «A partir de entonces, la paciente se ha restablecido totalmente. El dolor le ha cesado por completo, la cicatriz está perfectamente curada, y ella disfruta de una salud como la que tenía antes del cáncer».

Helvétius distinguía entre la amputación, necesaria cuando el cáncer se había extendido por todo el pecho, y la extirpación, cuando el cáncer quedaba restringido a una sola «glándula». En este caso, bastaba con extirpar el tejido dañado, sin cortar todo el pecho. Helvétius aseguraba a sus lectores que «cada una de estas dos operaciones es fácil». También se enorgullecía de haber inventado un instrumento de hierro, llamado *la tenette Helvétius* (las pinzas de Helvétius), que utilizaba para levantar el tumor del pecho después de haber practicado la abertura con una navaja o un escalpelo.

La operación en sí tuvo sin duda la naturaleza de una representación frente a un público selecto. Helvétius destacó sobre todo la presencia del obispo de Perpiñán, quien hizo de «testigo» del acontecimiento, y el «aplauso general» con que se saludó a los cirujanos al final del espectáculo.

Para confirmar la corrección del método que había orquestado, Helvétius destacó los casos de otras dos operaciones de cáncer de mama que había realizado en Francia el cirujano Le Dran, así como numerosas mastectomías que se habían efectuado en Holanda. En otra obra, alardeaba de que su padre había extirpado más de dos mil cánceres de mama en La Haya. Pero en este tratado en particular se designaba como el principal protagonista de un nuevo capítulo en la historia médica. En esa época era habitual que los textos médicos prestaran poca atención al estado subjetivo de la paciente. Desde la mirada ventajosa que nos proporciona nuestra propia era, nos gustaría saber más cosas sobre las mujeres que se nombran en el tratado: Madame Marguerite Perpointe, Mademoiselle de Courcelles y «cierta mujer de Poitiers, esposa de un sastre», tres valerosas heroínas de uno de los primeros dramas relacionados con la cirugía del cáncer de mama.

A pesar de que los médicos han escrito sobre la mastectomía desde la Antigüedad, quien llevaba a cabo la operación era siempre un «ci-

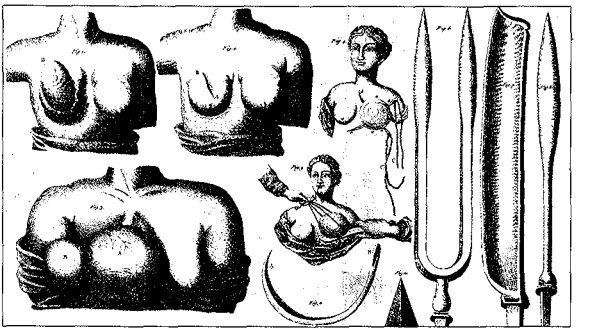
rujano», es decir, alguien cuya habilidad se limitaba a la utilización del cuchillo. Los médicos miraban con desdén a los cirujanos, y éstos tenían también su propia jerarquía, en cuyo extremo inferior estaban los «cirujanos barberos».

La relación entre los cirujanos barberos y los médicos se puede comprobar en el caso de una campesina cuya historia aparece en la voluminosa obra del médico alemán Johann Storch *Enfermedades de las mujeres*. La mujer se presentó en casa de Storch en marzo de 1737 y le pidió que le examinara el pecho izquierdo. Quería que la aconsejara qué hacer con el bulto que había allí dentro, el cual tenía el tamaño de «un pequeño huevo de gallina». Storch le recomendó que volviera después del siguiente periodo menstrual y haría que se lo extirparan estando él presente. Al mes siguiente, ella se presentó con un cirujano barbero de su vecindario, que deseaba aprender cómo llevar a cabo la operación. Posteriormente, este mismo hombre le extirpó el bulto a la mujer en su propio domicilio, con el fin de «rebajar los costes». Es obvio que a Storch, el médico, le habían consultado como experto, pero el trabajo sucio tenía que hacerlo un cirujano barbero, menos instruido y no tan bien pagado.[26]

La campesina de Storch estaba sin duda más dispuesta que muchas de sus otras pacientes a que la examinaran. Entre éstas, una tímida joven de veinte años «tuvo que violentarse» para acceder a enseñarle su dolorido pecho izquierdo, y una cortesana le descubrió su pecho «con gran turbación», a pesar del dolor que sentía allí desde hacía tres años. Era como si todas estas mujeres hubieran experimentado lo que la historiadora de la medicina Barbara Duden denomina «un tabú» contra el hecho de que las palparan o las examinaran.[27] Por lo común, una mujer permanecía completamente vestida frente al médico mientras le describía sus síntomas, tanto si él la examinaba en su consulta como si lo hacía en el dormitorio de la propia paciente (figura 83).

Teniendo en cuenta que las pacientes aguardaban todo lo posible antes de consultar al médico, y por tanto se presentaban en un estado avanzado de la enfermedad, las víctimas del cáncer de mama raras veces vivían mucho tiempo después de la operación. Tampoco una detección temprana hubiera proporcionado resultados significativamente mejores en aquella época anterior a los *antisépticos*, ya que probablemente habrían muerto por infección o por envenenamiento de la sangre como consecuencia de la propia operación. El caso de la escritora inglesa Mary Astell es probablemente un ejemplo representativo del destino que podía esperarse a causa de un cáncer de

83. Jan Steen, *Médico y paciente* (siglo XVII).
Una mujer completamente vestida permanece sentada frente a la mesa de su médico. Mientras se señala el pecho, él mantiene la mirada fija en sus abundantes notas. Habría sido indecoroso que el médico palpara el pecho de la paciente.



84. Lorenz Heister, *Tratado general de cirugía:* Mastectomía e instrumental quirúrgico adecuado (Londres, 1748).
Esta ilustración muestra el método con que el médico alemán Lorenz Heister realizaba las extirpaciones parciales y las mastectomías, así como los instrumentos que utilizaba.

mama en ese tiempo.[28] Astell descubrió su tumor en 1731, cuando tenía sesenta y tres años. Aguardó hasta que éste creció lo bastante y se le ulceró para ponerse en manos del doctor Johnson, un cirujano escocés, a quien le pidió que le extirpara el pecho de la manera más privada posible. Según un antiguo relato sobre su vida, se sometió a una mastectomía «sin la menor lucha ni resistencia, o sin siquiera dejar escapar un gemido ni un suspiro».[29] Pero su valor le sirvió de poco. Al cabo de dos meses, moría a causa de una enfermedad que ya estaba demasiado avanzada para poderla curar mediante una intervención quirúrgica.

En los siglos XVII y XVIII, el cáncer de mama aún seguía interpretándose, según las pautas de Galeno, como un estancamiento o una coagulación de uno de los humores corporales. Como tal, a menudo se trataba mediante regímenes dietéticos encaminados a restaurar la circulación adecuada. Estas dietas incluían agua mineral, leche y caldo de pollo, ranas o sapos, así como laxantes y curas de hambre. También se pensaba que las sangrías podían reducir el exceso de humores y restaurar el correcto equilibrio. Los remedios externos incluían cataplasmas y emplastos; jugo de belladona, de llantén y de hojas de

tabaco; ungüentos de arsénico, de plomo y de mercurio; e incluso manzanas podridas, compresas empapadas en orina y un palomo troceado vivo.[30]

Un número cada vez mayor de médicos empezó a respaldar una cirugía más agresiva, siguiendo los procedimientos que se describían en los tratados holandeses, franceses, ingleses y alemanes. Uno de los que más influencia tuvieron fue la obra en tres volúmenes de Lorenz Heister *Tratado general de cirugía,* que pronto se tradujo del latín al alemán y al inglés.[31] Heister aseguraba que había extirpado numerosos cánceres de mama, «grandes como un puño», y que incluso hubo uno que pesó doce libras (figura 84). La operación se realizó sin la ayuda de la anestesia, tal como se llevaban a cabo antes de mediados del siglo XIX. Contra el dolor sólo se administraba vino, y algunas veces opio.

La escritora inglesa Fanny Burney dejó registrada la angustia de la mastectomía a la que tuvo que someterse en octubre de 1811 y, de la carta en forma de diario que escribió a su hermana en Inglaterra, podemos disfrutar de un relato de primera mano, no según la perspectiva de un cirujano o de un biógrafo posterior, sino desde la subjetividad de la propia enferma de cáncer de mama.

Burney se había casado con un francés, Monsieur d'Arblay, durante el exilio de éste en Inglaterra. Al finalizar la revolución, Burney regresó con él a Francia, donde se les recibió en los círculos más exclusivos. Al empezar a sufrir violentos dolores en un pecho, la escritora recurrió al barón Larrey, famoso cirujano del ejército de Napoleón. Después de consultar con dos de sus ayudantes, Larrey se decidió por la cirugía. Según las mismas palabras de Burney: «Los tres me condenaron formalmente a someterme a una operación. Yo me quedé atónita y decepcionada, pues el pobre pecho no estaba en absoluto descolorido y no era mucho más grande que su saludable compañero».[32] Temiendo que «el mal se extendiera» y pusiera su vida en peligro, Burney accedió a operarse.

Pero consiguió extraer una promesa a los cirujanos: que la avisarían tan sólo con un margen de cuatro horas antes de la operación. De este modo creía que podría asumir el ánimo suficiente para «enfrentarse al duro golpe que se avecinaba». Tres semanas después, cuando aún no se había levantado de la cama, la avisaron de que los cirujanos estarían allí a las diez de la mañana. Burney insistió para que lo retrasaran hasta la tarde, a fin de darle tiempo a prepararse para la operación quirúrgica, que iba a realizarse en la propia casa. Así lo recuerda ella:

«Me encaminé a la recámara, la vi equipada con los preparativos y di media vuelta. Pero pronto regresé: ¿para qué ignorar aquello que no tardaría en conocer? Sin embargo, la visión de la enorme cantidad de vendas, compresas, esponjas e hilas, me mareó un poco. Fui retrocediendo y avanzando hasta que me quedé absolutamente inmóvil, casi atontada –aletargada, sin sentimientos ni conciencia–, y de esta manera permanecí hasta que el reloj dio las tres. Entonces, una repentina sensación de fortaleza regresó a mí, y desistí de escribir unas palabras a M. d'A., y unas pocas más para Alex [su hijo], por si ocurría un fatal desenlace».

Esta descripción se escribió en una época en que el cáncer de mama era un tema extraordinariamente privado, que se confiaba sólo al cirujano y a los seres más allegados, y eligiendo cuidadosamente las palabras. No obstante, como autora de la novela *Evelina* y otras obras muy conocidas, Fanny Burney sabía que la carta que enviaba a su hermana la compartirían otros miembros de su familia y amigos, y que nada caería en saco roto. Lo que sigue lleva la marca de la veterana novelista:

«El doctor Moreau entró de inmediato en mi dormitorio, para ver si estaba dispuesta. Me dio un vino cordial y nos dirigimos a la recámara. Toqué la campanilla para llamar a mi doncella y a las criadas, pero antes de que pudiera hablar con ellas, y sin previo aviso, mi cámara se llenó con siete hombres vestidos de negro: el doctor Larrey, Monsieur Dubois, el doctor Moreau, el doctor Aumont, el doctor Ribe, un alumno del doctor Larrey y otro de Monsieur Dubois. En esos instantes, yo había salido de mi estupor y me invadía una especie de indignación. ¿Para qué tantos hombres, y sin mi permiso?».

Las reacciones de Burney fueron desde la indignación al terror. Cuando le indicaron que se tumbara en la cama que habían montado en el saloncito, descubrió que se quedaba «por un momento indecisa» y que incluso contemplaba la posibilidad de escapar. Pero cuando oyó que los médicos ordenaban a su doncella y a las dos criadas que salieran de la estancia, recuperó el habla. «"¡No!", grité. "¡Dejen que se queden!" (...) Esto ocasionó una pequeña discusión, que me reanimó. En cambio, la doncella y una de las criadas escaparon corriendo. Ordené a la otra que se acercara y ésta obedeció.

Entonces Monsieur Dubois intentó imponer sus órdenes al estilo militar, *pero yo resistí todo lo resistible.*» En un acto desesperado de rebelión contra su destino, Burney opuso sus fuerzas femeninas contra las masculinas. Fue una pena que dos terceras partes de su entorno femenino desertaran, dejando que se enfrentara ella sola a la embestida del varón, con la única ayuda de una criada. Contra la andanada de aquel hombre, y como una forma de posible protección, Burney pensó con añoranza en sus hermanas, allá en Inglaterra.

La descripción que la escritora hizo de la operación quirúrgica sigue siendo uno de los acontecimientos memorables de la literatura sobre el cáncer de mama. Su historia está narrada con tal lucidez, que una se maravilla del valor de la autora, tanto durante la terrible operación como después, cuando al narrarla se vio obligada a revivirla.

De modo que se tumbó en la cama, sin nada más que un pañuelo de batista sobre la cara, y además transparente, a través del cual podía verlo todo. Cuando cerró los ojos para no ver «el brillo del reluciente acero», oyó la melancólica voz del doctor Larrey que preguntaba: «*Qui me tiendra ce sein?*» (¿quién me sostendrá este seno?). A lo cual Burney contestó que ya lo sostendría ella. Y entonces advirtió, por la trayectoria del dedo del cirujano, «primero una línea recta que iba de la cima del pecho hasta abajo, segundo una cruz, y tercero un círculo», que iba a extirparle todo el pecho. Al llegar a este punto, Burney cerró los ojos una vez más, «renunciando a mirar, a cualquier resistencia, a cualquier interferencia, y tristemente decidida a resignarme por completo».

Y entonces empezó «el más lacerante dolor».

«Cuando el temible acero penetró en el pecho, cortando venas, arterias, carne, nervios..., no precisé de más órdenes ni reprimir mis lamentos. Inicié un alarido que se prolongó de manera intermitente durante todo el tiempo que duró la incisión. ¡Y casi me asombro de que no perdure todavía en mis oídos, de tan intenso que era el dolor! Cuando la herida quedó abierta y retiraron el instrumento, el dolor no decreció, pues el aire que de pronto se introdujo en aquellas delicadas partes semejó una masa de diminutos puñales ahorquillados, que tirara de los bordes de la herida.»

Burney sigue recordando con doloroso detalle «el terrible corte» y cómo el escalpelo rascaba contra el esternón. La operación duraría veinte minutos, veinte minutos de «tortura totalmente indescriptible», aplicada a una mujer consciente, cuya única anestesia había sido un

vaso de vino. No es de extrañar que Burney necesitara casi un año para poder «hablar de este terrible asunto» y escribir la carta, que ha llegado hasta nosotros como uno de los primeros testimonios de una operación de cáncer de mama tal como la experimentó la propia paciente.

Fanny Burney vivió casi treinta años más, después de su operación. Pero éste no fue el caso de otra víctima del cáncer de mama, que se sometió a una mastectomía en Estados Unidos los mismos días en que Fanny Burney se operó, y que fallecería al cabo de dos años. El caso médico de Abigail Adams Smith se rememora brillantemente en la reciente biografía sobre su madre, Abigail Adams, esposa del segundo presidente de Estados Unidos.[33] En ella encontramos la carta que Abigail Smith escribió al eminente médico Benjamin Rush (uno de los firmantes de la Constitución, así como médico y reformador social), en la que describe sus síntomas:

«Primero percibí un endurecimiento en el pecho derecho, justo por encima del pezón, que me provocaba una sensación bastante desagradable; como una quemadura y a veces un picor, y otras un dolor profundamente lacerante a través del pecho, pero sin decoloración alguna. Este sigue encogiéndose, y se ha vuelto mucho más pequeño de lo que era. El tumor parece ahora del tamaño de una [seta], y no se nota pegado, sino suelto».

Rush contestó –no a Abigail, sino a su padre, John Adams– que consideraba el tumor a punto para «el bisturí». Smith confió en la experiencia de cincuenta años de Rush, y al cabo de pocas semanas se sometió a la operación. Un mes después, Abigail Adams escribió a su hijo, John Quincy Adams, que su hermana «se recupera tan bien como podría esperarse después de una operación en la que se le ha amputado todo el pecho». Durante el primer año que siguió a la operación, Abigail Smith creyó que había superado el cáncer, pero el invierno siguiente su salud empezó a deteriorarse, y en agosto murió pacíficamente, con su madre al lado. Esta se quedó inconsolable con la pérdida de su única hija, y vertió su dolor en numerosas cartas, algo inusual por la falta de contención en un tema que se mantenía formalmente en secreto. «La herida que ha lacerado mi pecho no tiene cura», escribió, identificándose metafóricamente con su hija.

Durante este periodo, era cada vez más habitual que las operaciones se realizaran en un anfiteatro con fines didácticos. El doctor John Brown nunca olvidaría la mastectomía que presenció, siendo es-

tudiante, en un atestado teatro de operaciones de Edimburgo en 1830. Veintiocho años después, en *Rab and His Friends* («*Rab* y sus amigos»), Brown explicó la historia de una campesina escocesa llamada Alie, que entró en el teatro ataviada con su indumentaria habitual, acompañada por su marido, James, y su perro *Rab*. Mientras el jefe cirujano efectuaba su trabajo lo más rápidamente posible y *Rab* gruñía al ver la sangre de su dueña, Alie soportaba con notable valor su dolor sin anestesia. Cuando todo hubo terminado, bajó «poco a poco y recatadamente de la mesa, buscando a James. Luego, volviéndose hacia el cirujano y los estudiantes, hizo una pequeña reverencia y, con voz lenta y clara, pidió perdón si se había comportado incorrectamente».[34] Estos modales retraídos, como pidiendo excusas, eran característicos de las enfermas de cáncer, sobre todo entre las pobres, que expresaban preocupación más por las molestias al cirujano que por su propio bienestar. Desgraciadamente, esa valerosa mujer falleció por septicemia pocos días después.

Si bien el tratamiento del cáncer de mama seguía siendo muy tosco según nuestros criterios actuales, la ciencia de comienzos del siglo XIX empezaba a hacer progresos en la comprensión de la estructura fundamental de la enfermedad. En Alemania, Matthias Schleiden y Theodor Schwann describieron la célula como el elemento base para las plantas y los animales. Johannes Müller estableció que el crecimiento patológico está formado por células lo mismo que por otros tejidos, y Hermann Lebert confirmó la existencia de una célula característica del cáncer, que describió como pequeña y redonda, con un peculiar núcleo ovalado.[35] Alfred Velpeau, en su *Traité des Maladies du Sein* («Tratado de las enfermedades de los senos», 1854), daba un extenso repaso a las investigaciones médicas ya existentes sobre el pecho femenino, que durante la primera mitad del siglo se habían aprovechado del amplio uso del microscopio. Esta fe en las maravillas de la ciencia dio nacimiento a una nueva era de positivismo médico, que iría dando forma cada vez más a la vida de la mujer.

Ya en el siglo XVIII, los portavoces médicos habían asumido la postura de guardianes de la sociedad por lo que se refería al cuerpo de las mujeres. Recordemos la gran influencia de la obra del doctor William Cadogan *Essay upon Nursing* («Ensayo sobre la lactancia»), dirigida a la comunidad médica, a la que siguieron obras similares en distintas lenguas europeas. En el siglo XIX, las nuevas tendencias iban a apelar a las propias mujeres. Estas no tardaron en habituarse a consultar a varones expertos en busca de guía y consejo, más que a las

comadronas y demás mujeres curanderas que las habían ayudado en el pasado. La aventura amorosa con la ciencia que había empezado en el siglo XVIII empezaba a rivalizar con la religión, en cuanto a una guía completa para la existencia.

Examinemos por ejemplo la altamente popular obra del doctor Napheys, *The Physical Life of Woman* («La vida física de la mujer», 1869). En el apartado sobre la maternidad, Napheys afirma que sus normas para la lactancia van a beneficiar a todas las madres. Al niño hay que acercarlo al pecho inmediatamente después de nacer, dado que «desde el primer momento existe siempre una secreción en el pecho, la cual es deseable que el niño pruebe».[36] Por fin los médicos se habían dado cuenta del valor del líquido que precede a la leche, el calostro.

También habían reunido pruebas estadísticas para potenciar los beneficios de la lactancia materna sobre la de la nodriza o «la lactancia seca», término que se utilizaba para una mezcla semilíquida. Tanto es así, que Napheys escribió que en las ciudades europeas de Lyon y Parthenay, en donde a los niños incluseros los entregaban al cuidado de una nodriza, su tasa de mortandad era del 33,7 por ciento y el 35 por ciento respectivamente. En París, Reims y Aix-en-Provence, donde se les criaba con una dieta «seca», la tasa de mortandad de los incluseros ascendía al 50,3, al 63,9 y al 80 por ciento. En la ciudad de Nueva York, donde a los incluseros también se les administraba esta dieta, la tasa de mortandad era casi del ciento por ciento. Apoyándose en la ciencia estadística de aquella época, la lactancia materna adquiriría la cualidad de una exigencia médica. «Durante los primeros cuatro o seis meses, y en muchos casos durante el primer año de vida, el recién nacido debe recibir su único alimento» del pecho de la madre. Y los deberes de ésta «con el niño, en lugar de cesar, aumentan de importancia. La obligación que se le impone es que lo nutra con su propia leche». Los médicos utilizaban ahora el lenguaje del «deber» y «obligar» como si fueran ministros o curas.

Con el abandono gradual de la utilización de las nodrizas a finales de siglo, y la utilización de la leche animal esterilizada, habitualmente de vaca o de cabra, la alimentación con biberones se convirtió en la primera alternativa a la lactancia. La antigua batalla entre la madre y la nodriza se vio sustituida por la polémica pecho o biberón. Aunque la mayoría de la gente aún creía que la leche materna era la mejor, eran pocos los que la consideraran esencial para la supervivencia del bebé. Según el parecer de los médicos, la mayor parte de los niños nacidos en Occidente ya no corrían el riesgo de morir

a causa de los peligros de la crianza con nodrizas o con leche animal no esterilizada.

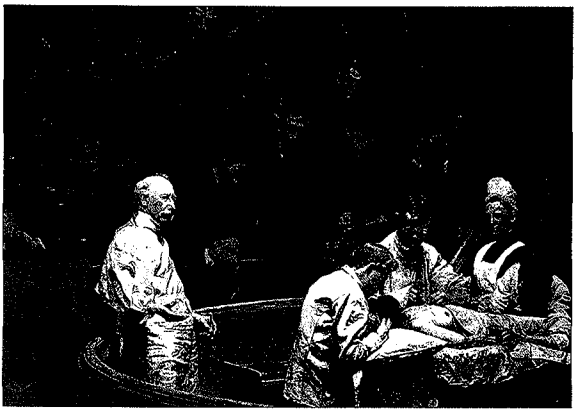
Por desgracia, éste no era el caso por lo que se refiere al cáncer de mama. Desde finales del siglo XIX, en que la gente empezó a vivir lo bastante para desarrollar un cáncer en cantidades estadísticamente significativas, los cánceres de todo tipo han adquirido el carácter de una moderna maldición, como la tuvo la peste en la Edad Media, la sífilis en el Renacimiento y la tuberculosis en el siglo XIX.[37] Y entre todos estos tipos de cáncer, tan sólo el de mama «ha alcanzado las proporciones de una epidemia».[38] Por qué tiene que ser así, es algo que ha preocupado y desconcertado a varias generaciones de médicos y de científicos, quienes aún no saben con certeza qué es lo que provoca el cáncer de mama.

Lo que sí sabemos es que el cáncer de mama empieza con el desarrollo anormal de unas células en los tejidos que rodean los conductos galactóforos. Entonces estas células malignas se reproducen y crecen, y pronto llenan los conductos del pecho. La doctora Susan Love compara esta formación con el «óxido de una tubería».[39] Finalmente, la reproducción descontrolada de estas células se abre paso a través de los conductos e invade el tejido del pecho. Si no se trata a tiempo, el cáncer prosigue la metástasis, a menudo invadiendo los nódulos linfáticos de debajo de la axila, y extendiéndose luego a los huesos, el hígado, los pulmones y otros nódulos linfáticos.

A fin de luchar contra el cáncer de mama, durante los últimos ciento cincuenta años se han desarrollado cuatro sistemas principales de tratamiento: la cirugía, la radiación, la quimioterapia y las hormonas.

En la segunda mitad del siglo XIX, la antigua práctica de la cirugía empezó a ofrecer nuevas esperanzas debido a dos innovaciones revolucionarias: la introducción de la anestesia y la adopción de los principios antisépticos. La anestesia la desarrolló un dentista llamado William Morton, quien utilizó éter para eliminar el dolor durante una operación realizada en el Massachusetts General Hospital de Boston en 1846. La utilización de los antisépticos para eliminar las bacterias en las operaciones quirúrgicas proviene de la teoría bacteriológica que Pasteur formuló en 1864, y que se extendió ampliamente gracias a la producción del preparado llamado «antiséptico», que desarrolló el cirujano inglés Joseph Lister.

En 1867, Charles Moore, otro eminente cirujano inglés, formuló los principios generales en los que debía apoyarse el tratamiento quirúrgico del cáncer de mama. Moore llegó a la conclusión de que la



85. Thomas Eakins, *La clínica de Agnew* (1889).
El cirujano jefe dirige una operación de mama, en un anfiteatro de Filadelfia, para los estudiantes de medicina.

reaparición del cáncer siempre se debía a algún resto del tumor principal, y que era preciso amputar todo el pecho, incluyendo piel, nódulos linfáticos, grasas, músculos pectorales y glándulas enfermas de la axila.

Hacia las últimas décadas del siglo XIX, la mastectomía radical que desarrolló William Halsted, de la Johns Hopkins University, se convirtió en la operación quirúrgica habitual para el cáncer de mama en Estados Unidos (figura 85). Halsted y sus seguidores quitaban rutinariamente todo el pecho, los nódulos linfáticos y el gran músculo pectoral, junto con los ligamentos y tendones conectados a él. Estudios posteriores probaron que las pacientes que se habían sometido a la mastectomía radical de Halsted tenían una tasa de supervivencia significativamente más elevada que las que no se habían sometido a una operación tan radical. El sistema de Halsted prevalecería como la operación habitual durante los sesenta años que siguieron.

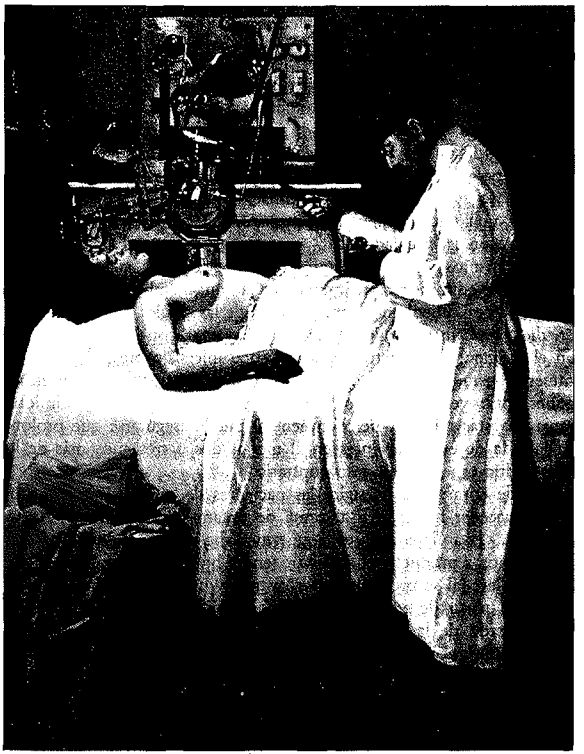
Sin embargo, a mediados del siglo XX, aquella mastectomía radical se sustituyó gradualmente por una mastectomía radical modificada. Esta implicaba la extirpación del pecho y de los nódulos linfáti-

cos de la axila, pero no de los músculos pectorales de debajo. Hasta finales de la década de los setenta, la mastectomía radical de Halsted y la modificada no se vieron impugnadas por pacientes y médicos, que creían que a muchas mujeres se las mutilaba innecesariamente.

Entre ellas, una lúcida víctima del cáncer de mama, Rose Kushner, adoptó la polémica postura de que eran las pacientes quienes debían decidir por sí mismas algunos aspectos del tratamiento que habitualmente decidía sólo su médico. En su libro *Breast Cancer* («Cáncer de mama»), una obra de vanguardia, Kushner se convirtió en crítica directa de los métodos de cirugía radical, y sobre todo de la operación de mama «en una sola vez», una operación que permitía al cirujano amputar el pecho al tiempo que efectuaba la biopsia, si ésta resultaba maligna.[40] (En una biopsia, el tejido que se extrae para establecer un diagnóstico puede obtenerse mediante una operación quirúrgica o insertando una aguja hueca en el bulto.) En caso de que se diagnostique un cáncer de mama, la elección de la paciente suele oscilar entre la mastectomía (amputación total del pecho y algunos nódulos linfáticos de la axila) o la extirpación parcial (extracción del bulto y parte del tejido que lo rodea, así como de algunos nódulos linfáticos). En los años setenta y ochenta, algunas investigaciones empezaron a demostrar que cuando un tumor es pequeño y se detecta en un primer estadio, la extirpación del bulto, junto con la aplicación de radiaciones, resulta tan efectivo como la amputación completa del pecho. En 1990, el National Institute of Health recomendaba este tipo de extirpación, seguido de una terapia de radiación, como alternativa efectiva a la mastectomía, aparte de que dejaba menos cicatrices, tanto físicas como psíquicas.

Hoy en día, casi siempre se recomienda la cirugía para las pacientes a las que se les diagnostica un cáncer de mama. Tanto en los casos de extirpación parcial como de mastectomía, son los indicios de cáncer en los nódulos linfáticos lo que ayuda a determinar las posibilidades de que éste se reproduzca en una mujer. Cuanto mayor es el número de nódulos positivos, peor es el pronóstico. La cirugía ofrece esperanzas, pero éstas dependen de un amplio número de variables.

Aunque la cirugía sigue siendo el método más común para erradicar un cáncer de mama, hay otras formas de tratamiento que han progresado también. Consideremos la utilización de los rayos X, que descubriera Wilhelm Roentgen en 1895. Con el descubrimiento de que la radiación inhibe la división celular, los rayos X pronto se utilizaron para los casos de cáncer de mama que no podían operarse, o –posteriormente a la operación– para eliminar cualquier célula can-



86. G. Chicotot: los primeros tratamientos del cáncer de mama con rayos X (1908).
Tendida sobre una mesa, en la clásica pose de un desnudo recostado, una paciente expone su pecho a los rayos X que tal vez le salven la vida. Su vulnerabilidad horizontal contrasta con la autoridad vertical del médico, acentuada por la chistera de éste.

cerosa que hubiera podido quedar (figura 86). En los años treinta se consiguió un mayor voltaje de los rayos X, y en los años sesenta los rayos radiactivos de cobalto. Pero los rayos X administrados en fuertes dosis producen efectos negativos. Un estudio sobre varios miles de mujeres que recibieron tratamiento con radiación entre 1935 y 1971 averiguó que habían corrido el doble de riesgos de desarrollar un cáncer de pulmón que aquellas que habían recibido otros tratamientos para el cáncer de mama.[41] Sin embargo, en un análisis más positivo, se estimaba que la combinación de cirugía y radiación reduce en una tercera parte la reaparición del cáncer de mama, si se compara con la cirugía sola.[42]

En los años sesenta, al equipo oncológico se le añadiría la quimioterapia: administración intravenosa de una combinación de medicamentos que dificultan la reproducción de las células cancerosas. Hoy en día ya es un tratamiento rutinario empezar con la quimioterapia en el momento de efectuar el diagnóstico inicial, sobre todo para las mujeres posmenopáusicas que presentan nódulos positivos. Existen algunas controversias respecto hasta qué punto es efectiva la quimioterapia en estas mujeres, pero en general puede asegurarse que prolonga la vida de estas pacientes en al menos dos o tres años más de lo que podría esperarse en caso contrario.[43]

Desde comienzos de siglo, las pacientes de cáncer de mama pudieron acceder a una cuarta forma de tratamiento: la hormonal. En esa época, la antigua sospecha que vinculaba el cáncer de mama con los órganos reproductores se centró en la hormona femenina del estrógeno, la cual se produce en los ovarios y estimula el desarrollo del pecho. A partir de entonces, a muchas mujeres jóvenes con un estado avanzado de la enfermedad se les extirpaban los ovarios con el fin de interrumpir la producción de estrógeno.

Hoy se cree que el estrógeno desempeña un papel en la estimulación del crecimiento de células cancerígenas en el pecho, y que los niveles de estrógeno están relacionados mediante sistemas muy complejos a las dietas ricas en grasas, así como a muchos otros factores ambientales. Esta relación entre el cáncer de mama y el estrógeno condujo al desarrollo de una hormona sintética conocida como tamoxifen, un estrógeno débil que ocupa y bloquea las células receptoras de estrógeno, impidiendo así la absorción del estrógeno endógeno. El tamoxifen ha demostrado ser tan efectivo como la quimioterapia con las mujeres posmenopáusicas, pero aún no está claro si funciona tan bien como la quimioterapia en las mujeres premenopáusicas.

Los cuatro tratamientos principales para las mujeres a las que se les diagnostica un cáncer de mama –cirugía, radiación, quimioterapia y hormonas– han dado a las pacientes muchas más opciones de las que tuvieron con anterioridad. Sin embargo, a pesar de estas sofisticadas formas de tratamiento, son cada vez más numerosas las mujeres que todavía mueren por culpa del cáncer de mama: mientras en 1980 fallecieron como resultado de esta enfermedad en general más de 560.000 mujeres, se estima que en el año 2000 la tasa anual de mortandad será de un millón.[44] Estas estadísticas han hecho que muchos investigadores, médicos y activistas se centren intensamente en la prevención, aparte de en el tratamiento. Son numerosos los que creen que la incidencia del cáncer de mama, que es más elevada en las naciones industrializadas de Occidente, podría reducirse significativamente mediante unos cambios en la dieta, en el estilo de vida y en el medio ambiente de las mujeres occidentales.

Los defensores de la prevención mediante la dieta citan como prueba las distintas tasas de mortandad por cáncer de mama que se dan en Occidente y en Oriente. Estados Unidos y Gran Bretaña, cuyas dietas están entre las más ricas del mundo, tienen también las tasas más elevadas de cáncer de mama, mientras que países como Japón y China, cuya dieta es pobre en grasas, sólo tienen una quinta parte de afectadas en comparación con las mujeres de raza blanca en Estados Unidos y Gran Bretaña.[45] Los epidemiólogos señalan que cuando las asiáticas se trasladan a Estados Unidos y adoptan una dieta rica en grasas, su tasa de enfermas de cáncer de mama empieza a subir: una prueba más de que el exceso de nutrición, y en especial de la que tiene un alto contenido en grasas, contribuye a la enorme extensión de la enfermedad en Estados Unidos.

Aunque se identifique a las grasas en general como un enemigo, el aceite de oliva –una grasa no saturada– sigue teniendo sus defensores. Un estudio realizado en Grecia sobre más de dos mil mujeres descubrió que los riesgos de desarrollar cáncer de mama era un 25 por ciento más bajo entre aquellas que incluían en su dieta el aceite de oliva más de una vez al día.[46]

No es de extrañar que toda esta preocupación por la dieta se haya plasmado en las populares revistas femeninas, las cuales ofrecen a menudo alternativas que prometen más de lo que una simple dieta puede dar. Examinemos la portada de *Ladies' Home Journal* de julio de 1994, en donde se anunciaba: «Tú puedes evitar el cáncer de mama. ¡Aquí tienes cómo!». En su interior, arropado con un lenguaje más condicional, la esperanzada lectora encontraba esto: «La Dieta Contra el

Cáncer de Mama. El revolucionario plan de un famoso médico que *puede* salvarte la vida» (la cursiva es mía).

Otro enfoque preventivo está relacionado con la eliminación de los agentes cancerígenos del entorno ambiental. Este enfoque apunta a la utilización de pesticidas y demás sustancias tóxicas, los cuales poseen estructuras químicas similares a los estrógenos que el cuerpo produce. Se cree que los xenoestrógenos originados por los pesticidas pueden juntarse a los receptores de estrógenos del pecho femenino, y actuar de manera que estimulen el cáncer de mama. Este tema, altamente politizado, ha atraído a numerosos científicos y activistas, cuyo objetivo consiste en establecer las implicaciones de un entorno cancerígeno y hallar la forma de combatirlo globalmente.

Algunas de las pruebas más espectaculares de la conexión entre el medio ambiente y el cáncer de mama proceden de Long Island, Nueva York, donde en 1990 hubo una incidencia que superó en un 27 por ciento al resto de los Estados Unidos.[47] Los residentes de Long Island poseen una larga lista de sospechas, entre las cuales están los pesticidas contaminantes y las radiaciones de las centrales nucleares cercanas. Sin embargo, las investigaciones sobre la relación entre las sustancias tóxicas y el cáncer de mama raramente han proporcionado resultados positivos. Mientras algunos estudios sugieren cierto papel de los carcinógenos ambientales en la génesis del carcinoma mamario, otros no apoyan semejante hipótesis. Nancy Krieger, por ejemplo, del Kaiser Foundation Research Institute en Oakland, California, no halló vínculos significativos entre la incidencia del cáncer de mama y los niveles de DDT o PCB (bifenilo policlorinado), productos químicos que permanecen en el medio ambiente y que pueden introducirse en los tejidos del pecho, donde imitan a la hormona estrogénica promotora del tumor.[48]

Las medidas preventivas para grupos especiales de mujeres deben tener en cuenta ahora el descubrimiento que en 1994 se hizo del gen conocido como $BRCA_1$, responsable de las formas del cáncer de mama hereditario. Este tipo de cáncer, que se propaga espectacularmente en algunas familias, es responsable de aproximadamente el cinco por ciento de los 180.000 casos de cáncer de mama que cada año se diagnostican en Estados Unidos. A las mujeres que averiguan que están genéticamente predispuestas a este tipo de cáncer se les aconseja que intensifiquen sus esfuerzos para detectar lo antes posible algún tumor, que tomen tamoxifen como medida preventiva o incluso que consideren la posibilidad de amputarse los pechos.

Debido a que una detección temprana facilita las mayores espe-

ranzas de supervivencia, la profesión médica recomienda que todas las mujeres se examinen los pechos regularmente y que estén atentas a los posibles cambios que se produzcan en ellos, como la aparición de bultos, blanduras, rojeces o secreciones. Otra herramienta habitual para una detección temprana es la mamografía, unos exámenes de rayos X especiales capaces de detectar tumores. Aunque por lo general se está de acuerdo en que las mujeres de más de cincuenta años deben hacerse mamografías una vez al año, este método no es en absoluto perfecto.

En primer lugar, hay tumores cuya detección escapa incluso a las mamografías. Y en segundo lugar, los intervalos de doce meses entre un examen y el siguiente permiten que algunos tumores crezcan sustancialmente antes de que los detecten. Además, existen pruebas de que la mamografía puede incrementar los riesgos en mujeres que están por debajo de los cincuenta años, a pesar de que la radiación de una mamografía es aproximadamente la misma que la de una radiografía dental. Por otra parte, puesto que los pechos de las mujeres jóvenes son más compactos, es mucho más fácil pasar por alto un auténtico tumor, o diagnosticar falsamente un bulto normal, lo cual conduciría a una intervención quirúrgica innecesaria. No obstante, muchos expertos creen que las mujeres entre los cuarenta y los cuarenta y nueve años deberían hacerse una mamografía cada dos años.

Pensando en la prevención del cáncer de mama, a las mujeres jóvenes se las anima a que tengan los hijos en una edad temprana y que les den el pecho, pues se cree que ambas actividades reducen los riesgos del cáncer de mama. A las jóvenes también se les advierte que tengan cuidado con las píldoras anticonceptivas, sobre todo antes de los veinticinco años, que es la edad en que precisamente más las necesitan.

A las menopáusicas se las acosa con imprecisiones similares respecto a la utilización de la terapia de hormonas sustitutivas, la cual se vincula a un leve incremento en los riesgos de padecer cáncer de mama. Este riesgo parece ir en aumento proporcionalmente al tiempo que se tomen esas hormonas. En la actualidad, los médicos aconsejan a las mujeres menopáusicas que sopesen los posibles peligros de adquirir cáncer de mama debido a la terapia de hormonas sustitutivas, contra los posibles beneficios de éstas para combatir las enfermedades del corazón y la osteoporosis.

El nuevo énfasis que se hace en las decisiones individuales, con la esperanza de prevenir el cáncer de mama, ha provocado en muchas mujeres un sentimiento de que, en cierto modo, son ellas las

responsables en caso de contraer esta enfermedad. ¿He provocado yo esto por no haber seguido una dieta adecuada? ¿O por residir en una zona insalubre? ¿O al haber retrasado quedar embarazada, o al no haber amamantado a mis hijos? ¿O por tomar la píldora anticonceptiva o someterme a la terapia de sustitutivos del estrógeno? Mientras las mujeres del pasado pensaban que al cáncer de mama lo provocaba un estancamiento de los humores, una herida en el pecho, o un castigo de Dios, hoy es cada vez más común que las mujeres asuman personalmente la culpa por su enfermedad. Los sistemas explicativos del pasado, ya fueran religiosos o científicos, asumían que la causa del cáncer de mama se hallaba fuera del control de quien lo padecía; ahora se piensa que si cambiamos nuestros hábitos podremos reducir la posibilidad de desarrollar la enfermedad.

Hoy, después de un siglo de investigación del cáncer en general, y de una década en que se ha intensificado la atención al cáncer de mama en particular, los científicos aún no están seguros de las causas exactas de esa enfermedad. Herencia, estrógeno, grasas y agentes ambientales..., todos están implicados, pero nadie sabe con certeza qué es lo que coloca al cáncer en el disparadero. Las nuevas investigaciones sugieren que el gen $BRCA_1$, al que en un principio se creía responsable de una pequeña proporción de casos de cáncer de mama, tal vez sea el responsable de casi todos ellos.[49] Con el tiempo, este descubrimiento quizá conduzca a nuevos métodos de predicción y tratamiento. Sin embargo, por ahora debemos vivir con la certeza estadística de que una de cada ocho o nueve mujeres de Estados Unidos corremos el riesgo de que nos diagnostiquen la enfermedad.

Las estadísticas nos informan muy poco sobre las experiencias internas de las enfermas de cáncer de mama. Con este fin, la psiquiatría empezó a ofrecer recursos a mediados de los años setenta. En esa época, mi marido, el doctor Irvin Yalom, profesor de psiquiatría en la Stanford Medical School, inauguró el primer grupo de apoyo para pacientes con metástasis de cáncer de mama.[50] Cada semana se reunía con grupos de ocho a doce mujeres y les ofrecía una tribuna para hablar de sus temores y sus carencias y, en muchos casos, de la inminencia de su muerte. Al principio, la cohesión del grupo era el resultado de un lazo común de hostilidad hacia la profesión médica. Las pacientes tenían la sensación de que sus oncólogos eran demasiado impersonales y autoritarios, y que no las incluían lo bastante en las decisiones importantes relacionadas con su tratamiento. En el grupo, las mujeres averiguaron unas de las otras lo que podían o no podían esperar de sus médicos. Se hizo evidente que la ansiedad más

básica de la mayoría no era tanto el miedo a morir como la soledad que envolvía el camino hacia la muerte: el cáncer de mama seguía siendo un tabú en aquel entonces. Las pacientes tendían a aislarse de sus familiares y amigos, pues no querían arrastrar consigo a los demás; por otro lado, incluso sus seres más cercanos y más queridos tendían a evitarlas, pues no sabían cómo actuar o qué decir. Durante un periodo de cuatro años, aquellas mujeres lucharon juntas, con el fin de ayudarse unas a otras a vivir lo más intensamente posible. Tal como escribiera luego uno de los ayudantes de Yalom, el psiquiatra de Stanford David Spiegel: «Este enfoque directo de lo peor» liberó de algún modo a las pacientes «para disfrutar de lo mejor».[51]

Un estudio de seguimiento de este grupo de pacientes demostró que sufrían menos ansiedad y depresiones que las que habían recibido tan sólo un tratamiento oncológico rutinario. Pero lo más sorprendente fueron los resultados de un seguimiento durante diez años: el doctor Spiegel descubrió no sólo un aumento en la calidad de su vida, sino también en la duración. Como promedio, las mujeres del grupo de apoyo vivían el doble a partir del instante en que formaban parte del estudio como grupo de control. A pesar de que ese estudio no se pueda considerar concluyente, señala la posibilidad de que un buen tratamiento psicoterapéutico para las mujeres que se enfrentan a una enfermedad terminal las ayuda a vivir mejor y más tiempo del que antes esperaban. Cada vez son más las pacientes de cáncer de mama que, por toda la nación, tienen la posibilidad de acceder a estas y otras formas de apoyo.

La organización de voluntarias de la American Cancer Society, Reach to Recovery, que se fundó en 1953, contacta con mujeres que han sufrido una mastectomía y les facilita información respecto a pechos artificiales, a los que se refieren como «prótesis». Una prótesis que encaje perfectamente en el sujetador puede disimular la ausencia de un pecho, o de ambos, siempre que se vaya vestida; aunque ahora incluso se diseñan trajes de baño que permiten ocultar las desfiguraciones de la cirugía.

Si una mujer desea reconstruir su cuerpo para que parezca similar al que tenía incluso estando desnudo, entonces dispone de la reconstrucción quirúrgica. El sistema más común de reconstruir de manera natural un pecho consiste en una operación en la que se saca piel del abdomen con el fin de formar el pecho nuevo. Existe la posibilidad de llevarla a cabo en cuanto la mastectomía haya cicatrizado, o inmediatamente después de haber realizado la operación. Por lo general, el aspecto entre el antiguo pecho y el nuevo no difiere

mucho. Hasta hace poco, las mujeres que habían sufrido una mastectomía podían elegir una sencilla operación quirúrgica en la que le colocaban unos implantes de silicona. Este procedimiento se utilizó ampliamente durante los años setenta y ochenta, y no sólo para las supervivientes de una amputación por cáncer de mama, sino también para aquellas que simplemente querían tener un busto más voluminoso.

En la actualidad, la utilización de los implantes de silicona se ha convertido en un foco de controversias. Hasta qué punto las compañías y los cirujanos plásticos se han aprovechado de los implantes de silicona ha sido tema de innumerables artículos, libros y demandas judiciales. Sin embargo, vale la pena recordar que Estados Unidos no es el único país en donde los implantes se hicieron populares. Europa del Este y Sudamérica también han tenido su papel en los pechos de silicona, ajustados a los ideales de cada país. En Francia, por ejemplo, la talla del pecho ideal es más reducida que en Estados Unidos, a juzgar por los datos estadísticos que en 1988 se presentaron en el XXI Congreso Anual de Cirujanos Plásticos. En Argentina, la tendencia se inclina hacia los implantes de pechos más grandes. En cambio, en Brasil las familias de clase alta tienden a la reducción de los pechos, hasta el punto de que ofrecen tales operaciones como regalo a sus hijas al cumplir éstas los quince años. Un cirujano plástico contempla estas prácticas como un reflejo de las distintas normas que caracterizan a cada clase social y a cada nación: mientras las brasileñas que ascienden en la escala social desean distanciarse de los grandes pechos que se asocian a la población negra de las clases bajas, las argentinas –muchas de ascendencia española, con unos hombres marcadamente machistas– desean acentuar a cualquier precio la diferencia sexual.[52]

Un estudio sueco realizado sobre treinta y nueve mujeres que eligieron aumentar quirúrgicamente sus pechos, descubrió que la mayoría asociaba su tamaño con el grado de feminidad. El hecho de tener un pecho plano había provocado que se sintieran incómodas en relaciones de tipo heterosexual, y hasta reacias a mostrar su desnudez frente a otras mujeres. Sin embargo, después de la operación, la mayoría informó que había experimentado unos cambios positivos en la imagen que tenían de sí mismas, así como en sus relaciones sexuales. Las pocas pacientes que criticaban los resultados lo hacían porque deseaban unos pechos más grandes, o porque los notaban demasiado duros y de aspecto poco natural.[53]

Los factores emocionales y éticos que rodean el agrandamiento de los pechos se analizaron más detalladamente en un estudio que se

llevó a cabo sobre cuarenta y dos mujeres en los Países Bajos, país en donde el agrandamiento de pechos es la única operación estética que se efectúa con extraordinaria frecuencia.[54] Realizado por una mujer que se identifica como una veterana feminista, este estudio pretendía averiguar por qué las mujeres eligen someterse a este tipo de operación incluso cuando son plenamente conscientes de sus riesgos, y de las críticas a quienes sucumben a las presiones sociales para hacerse unos pechos más grandes. Todas insistieron en que habían decidido por sí solas someterse a esta operación, contrariamente a la creencia popular de que quienes las presionan son sus maridos, los cirujanos o la sociedad. Y, al igual que las suecas, la gran mayoría expresó satisfacción por los resultados. Sean cuales sean las reservas que una pueda tener respecto al producto, resulta muy difícil discutir con un cliente satisfecho.

En Estados Unidos, por lo que se refiere al método más común de cirugía estética, las operaciones de agrandamiento de pechos van inmediatamente después de la liposucción. Desde comienzos de los años sesenta, los implantes han agrandado los pechos a casi dos millones de mujeres, y se estima que un setenta por ciento de éstas únicamente lo han hecho por razones de estética. En 1992, cuando en Estados Unidos la Dirección de Alimentos y Medicación (FDA) estableció una moratoria para la aplicación de los implantes, la polémica surgió como un torbellino en los medios de comunicación. La moratoria era el resultado de las pruebas obtenidas por la FDA, que sugerían la posibilidad de que los implantes no fueran seguros, que a veces se produjeran filtraciones o roturas y la silicona se derramara dentro del cuerpo, provocando tal vez problemas de fatiga crónica, artritis y lesiones al sistema inmunológico. Casi de inmediato, los principales fabricantes, la American Medical Association y la American Society of Plastic and Reconstructive Surgeons, la calificaron de intromisión innecesaria. A pesar de que los fabricantes de implantes siguieron negando que sus productos fueran poco seguros, en 1994 firmaron el mayor acuerdo negociado nunca ante una demanda colectiva. Dow Corning, Bristol Myers-Squibb Co., Baxter Healthcare Corp. y Minnesota Mining and Manufacturing accedieron a pagar más de cuatro mil millones de dólares a veinticinco mil mujeres cuyas enfermedades se atribuyeron a los implantes: artritis reumatoidea, lupus y esclerodermia (endurecimiento y compactibilidad progresivos de la piel y de los órganos internos).

Pisándole los talones a esta conciliación multimillonaria, llegaron los resultados de un amplio estudio epidemiológico con el descon-

certante hallazgo de que las mujeres que se habían sometido al agrandamiento o reconstrucción de pechos podían desarrollar estas enfermedades en la misma medida que las demás. El estudio, realizado por la Clínica Mayo, había tomado como muestra a todas las mujeres que se habían sometido a implantes de pecho en un condado de Minnesota entre 1964 y 1991, y las habían comparado con mujeres de la misma edad que no se habían sometido a ningún implante. La proporción de quienes contrajeron esas enfermedades fue precisamente la misma en ambos grupos.[55]

Ese estudio, e informes ulteriores que no habían podido probar que existiera una relación directa entre los implantes de pechos y las enfermedades de los tejidos conjuntivos y otras dolencias, proporcionaron muy poco alivio a los fabricantes de implantes de silicona, quienes ya habían accedido a la enorme indemnización. No le sirvió de nada a Dow Corning, que se vio obligada a declararse en quiebra debido a que el número de demandantes que exigían una parte del botín se había incrementado a más de cuatrocientas mil mujeres. Pero sí proporcionaría cierta tranquilidad a las mujeres, a las que aterrorizaba la perspectiva de desarrollar alguna enfermedad relacionada con los implantes. Todavía no se ha dicho la última palabra en este asunto: es posible que las filtraciones de silicona, a causa de la ruptura de un implante, afecten desfavorablemente a algunas mujeres cuyos síntomas no encajan en las descripciones habituales de una dolencia y constituyan una «nueva enfermedad». Un estudio en marcha sobre ciento veintitrés mujeres que se han hecho quitar los implantes de silicona informa que más del sesenta por ciento experimentaron una mejora en sus síntomas después de la extirpación de los implantes. Estos datos avalan la opinión de que los implantes de silicona contribuyen a una multitud de quejas sistémicas, que tal vez representen una dolencia conjuntiva atípica la cual no se ha descrito previamente en la literatura especializada.[56] Los expertos se alinean ahora a ambos lados del debate, en donde unos siguen apoyando la prohibición de la FDA y otros presionan para que se suspenda.

Debido a que los pechos grandes representan un ideal muy enraizado en Estados Unidos, la reducción de pecho no ha conseguido tantas aspirantes como el agrandamiento. Sin embargo, la reducción mamaria mediante la cirugía plástica es cada vez más popular: en 1992 fueron casi cuarenta mil mujeres las que eligieron este método quirúrgico. Las que tienen unos pechos demasiado grandes a menudo padecen cierto número de problemas médicos, sobre todo dolores de cuello y espalda, encorvamiento de hombros, e irritaciones cutáneas.

Hay quienes se quejan de que el tamaño de sus pechos les impide correr o hacer ejercicio, y otras simplemente se sienten avergonzadas ante su tamaño.

Dado que la reducción quirúrgica de los pechos es una operación mucho más complicada que el implante, requiere cirugía hospitalaria, anestesia general y un periodo de convalecencia que oscila en torno a las tres semanas. Algunos anuncios publicitarios relacionados con esta operación, como los que *The New York Times Magazine* publicó entre 1994 y 1995, con ilustraciones del pecho antes, durante y después de la reducción quirúrgica, dan la falsa impresión de que los pechos se pueden alterar con la misma facilidad que se hacen las pompas de jabón. Sin embargo, a pesar del dolor y de las inconveniencias que conlleva esta operación, las mujeres que se someten a la reducción quirúrgica de los pechos por lo general se muestran complacidas con los resultados. El doctor Michael Carstens, un cirujano plástico de Berkeley que ha realizado muchas de estas reducciones, asegura que todas sus pacientes desearían haber conocido con anterioridad la existencia de esta operación y habérsela hecho antes.

Las mujeres que eligen este tipo de operación tal vez tengan que batallar con sus maridos o sus amantes. Una mujer que debido a los pechos excesivamente grandes sufría dolores crónicos en las cervicales y en la espalda, decidió reducir su tamaño. El cirujano que eligió le dijo que estaría encantado de operarla, pero sólo si obtenía el permiso de su marido. A pesar de las protestas de ella de que se trataba de su cuerpo, el médico se mostró inflexible: ¡le habían increpado demasiados maridos insatisfechos con el pequeño tamaño de los pechos de sus esposas!

Otra mujer, al describir sus experiencias en *Women's Sports and Fitness* (abril de 1995), recordaba que sus pechos, de talla 95D, se habían convertido en «un fardo pesado» para ella. No sólo había desarrollado el hábito de abrazarse los hombros y de llevar jerséis holgados para disimular los pechos, sino que también se saltaba las clases de gimnasia para que las otras no vieran cómo sus pechos «saltaban arriba y abajo». Cuando iba a hacer *jogging*, embutía sus pechos de cuatro quilos y medio dentro de tres sujetadores deportivos. Finalmente, eligió someterse a una reducción quirúrgica para rebajar su perímetro a la talla C. A pesar de que en sus pechos todavía se percibían las cicatrices de la operación, «nunca imaginé la absoluta liberación que esto supondría». Asegura que recuperó la seguridad en sí misma y su pasión por los deportes.

Lactancia, tumores y, más recientemente, la cirugía estética, éstas

han sido las mayores preocupaciones relacionadas con la profesión médica. En manos de los médicos, a los pechos se los ha untado con cualquier tipo de preparado concebible, se les ha conectado a aparatos eléctricos, se les ha bombardeado con radio, estrujado en medio de placas de mamografía, se les ha inyectado silicona y, como último recurso, se les ha extirpado del resto del cuerpo. La doctora Susan Love ha resumido los tratamientos convencionales para el cáncer de mama en «corte, veneno y quemadura».[57] Sin embargo, con el fin de no atribuir a la profesión médica más de lo que se merece en este reparto de los horrores, permítasenos que recordemos los progresos que se han hecho. Ahora sabemos por qué la leche de los pechos es tan beneficiosa para las criaturas: hace tiempo que se han identificado las hormonas y enzimas que estimulan el crecimiento, y los anticuerpos que protegen contra las infecciones comunes. Aquellas que decidan no amamantar a sus hijos ya no tienen que preocuparse por la salud del bebé alimentado con biberón, siempre que la leche en polvo se prepare y administre adecuadamente. También disponemos de un mayor conocimiento respecto a ciertos factores que ponen en marcha el comienzo del cáncer de mama y aceleran su expansión, además de tener muchos motivos para ser relativamente optimistas aunque contraigamos la enfermedad. Algunas de nosotras viviremos para ver cómo se consigue la curación del cáncer de mama en el siglo que viene. Y en cuanto a aquellas que deseamos unos pechos más voluminosos o más pequeños, en fin, siempre están los que practican la cirugía estética, e incluso los hipnotizadores que prometen cambios en el tamaño de los pechos mediante el poder de la mente.[58] Un hipnotizador asegura que puede aumentar el tamaño de los pechos mediante un programa de doce semanas, con un coste de trescientos setenta y cinco dólares: cuando sus pacientes se hallan en estado de hipnosis, las traslada a la pubertad y les pide que «liberen todas las contenciones relacionadas con el pecho» que experimentaron cuando eran unas jovencitas.[59] Sí, los charlatanes todavía están por ahí, como siempre han estado. Pero también lo están los auténticos curanderos. Parafraseando a Proust, si es una gran locura confiar en la medicina, sería una locura mayor no confiar en ella.

El pecho liberado: política, poesía e imagen

Durante gran parte de la historia occidental, quienes han controlado los pechos femeninos han sido los hombres. Esto fue así cuando el control lo ejercían individualmente esposos y amantes, o colectivamente las instituciones dominadas por los hombres, como la Iglesia, el Estado y la medicina. Sin embargo, por muy extendidas que pudieran estar estas formas de control, es improbable que la gente del pasado fuera plenamente consciente de ello. La antigua creencia de que las mujeres pertenecían a los hombres, que eran inferiores a ellos, que les debían obediencia, estaba tan profundamente entretejida en el entramado de la sociedad occidental, que la mayoría de la gente probablemente aceptaba la situación sin siquiera planteársela.

Ciertamente, en el pasado hubo algunas mujeres, e incluso unos pocos hombres, que cuestionaron la desigual relación entre ambos sexos. Basta con prestar atención al efusivo discurso de la esposa de Bath, que Chaucer escribiera en el siglo XIV, para saber que unas cuantas osadas inglesas pretendían invertir los papeles conyugales tradicionales. En Francia, un siglo después, una viuda, la escritora Christine de Pisan, exhortaba a las mujeres a que superaran la misoginia y se procuraran, tanto personalmente como en los libros, un modelo concreto de dominio y de fuerza de carácter femeninos. El Renacimiento reactivó el antiguo debate en términos humanistas, con el fin de preparar para el «nuevo» hombre, de manera global, una compañera idónea, aunque considerada. Si bien la mayoría seguía sujeta a las estrictas ideas judeo-cristianas sobre la inferior naturaleza y rango de la mujer, había quienes anhelaban liberarla de las represiones ideológicas que la habían convertido en poco más que una sirvienta para toda la vida. En el siglo XVIII, y en plena Ilustración, las semillas de la liberación de la mujer empezaron a echar raíces, y florecieron en la *Declaration of the Rights of the Women*, de Olympe de Gouges, y en *Vindication of the Rights*

of the Women, de Mary Wollstonecraft. Esto son sólo los más conocidos de una serie de manifiestos escritos por mujeres, las cuales seguirían discutiendo acerca de su rebelión a ambos lados del Atlántico, durante los doscientos años que vendrían a continuación.

En el siglo XIX, las mujeres expresaban sus preocupaciones no sólo como individuos, sino, más importante aún, como miembros de ciertos grupos. Los movimientos en favor de la instrucción de la mujer, el derecho al voto, la reforma en la indumentaria y la independencia económica produjeron poco a poco una amplia corriente de simpatías hacia una mayor igualdad con los hombres, a pesar de los continuos esfuerzos de los conservadores para cambiar el curso de los acontecimientos.

Tan sólo ahora se empiezan a documentar de manera global las sucesivas oleadas en favor de la liberación de la mujer que han perdurado en la historia, entre las que hay que incluir la última gran oleada que empezó en los años sesenta y setenta. Lo que quizá resultara nuevo y diferente de ese periodo fue el vínculo entre las luchas por los derechos de la mujer y la reivindicación del cuerpo femenino. El revolucionario libro *Our Bodies, Ourselves* («Nuestros cuerpos y nosotras») se convirtió en el grito de guerra para toda una nueva generación de mujeres, que afirmaban que el destino que tradicionalmente se les atribuía no era una imposición de Dios, sino una invención de los hombres.[1] ¿Qué ocurrió cuando esas mujeres empezaron a recuperar su propio cuerpo, a posesionarse nuevamente de sus pechos? Lo que sigue es una mirada selectiva a algunas de sus estrategias en los últimos treinta años.

Conversación oída en un balneario femenino en 1993:
–He decidido que no voy a llevar sujetador.
–¡Qué liberal!

Teniendo en cuenta la importancia simbólica del pecho, no sorprende que el movimiento de liberación de la mujer iniciara un método de protesta que luego se conocería como «quemar el sostén». Lideradas por la poetisa Robin Morgan, los miembros del Partido de la Liberación de la Mujer se manifestaron en la ceremonia de la elección de Miss América 1968 en Atlantic City, animando a las asistentes a que se liberaran de sujetadores, fajas, rizadores, pestañas postizas y demás símbolos «inútiles de pechugonas de revista» que ellas consideraban degradantes.[2] Las organizadoras de la manifestación entregaban un manifiesto en el que se condenaba a un puñado de tendencias negativas de la sociedad norteamericana, incluyendo la dis-

criminación sexual, el conformismo, la discriminación de la vejez, el racismo, todo lo cual hallaba acogida en el certamen de belleza que se celebraba cada año.

Las anécdotas sobre las mujeres que se despojaban de los sujetadores en el paseo de tablas de la playa, delante del Convention Hall, impulsaron el mito de la quema de sostenes, si bien en un principio a éstos no los quemaron, sino que se limitaron a echarlos a los contenedores de basura. La periodista que acuñó la frase sin duda pretendía asociarla con otros actos incendiarios, tales como la quema de cartillas de reclutamiento o de banderas.[3] Aunque muchas mujeres no deseaban que se las considerase como incendiarias de sujetadores, o pertenecientes al movimiento de liberación de la mujer, muchas otras se movían en torno a la consigna de «sostenes fuera».

Una mujer, al recordar la época en que despojarse del sujetador era un símbolo de libertad y de rebelión, dejó este testimonio: «Ya había abandonado las fajas, y ahora iba a dejar la maquinilla de afeitar, el maquillaje, los tacones altos y las faldas (...) Mi indumentaria era informal, nada de blusas entalladas ni chaquetas con pinzas que exigieran llevar sujetador para que ajustaran bien. Me preocupaba lo que la gente pudiera pensar si se daban cuenta de que no llevaba sujetador. Pero al final dejé de pensar en ello».[4]

Dos años después de la primera manifestación de quienes promulgaban «quemar el sostén», la escritora australiana Germaine Greer publicó *The Female Eunuch* («El eunuco femenino»), un relato malhumorado de cómo las sociedades patriarcales anulaban a las mujeres. En él reservaba algunos de sus comentarios más expresivos a la desorbitada atención que los hombres prodigan a los pechos femeninos. «Unos pechos grandes», concluía la escritora, «son en realidad una pesada carga en torno al cuello de una mujer (...) Sus pechos tan sólo despiertan admiración mientras no muestren indicios de sus funciones: en cuanto se oscurecen, se alargan o se marchitan, se convierten en objeto de revulsión. No son parte de una persona, sino señuelos que cuelgan de su cuello para que los amasen y retuerzan como si fueran masilla.» Al igual que las feministas estadounidenses, Greer respondía al fetichismo del pecho negándose a llevar el tipo de ropa interior que perpetúa «la fantasía de las tetas hinchadas, a fin de que los hombres acepten las diversidades de lo auténtico».[5]

Las manifestaciones de la «quema del sostén» que se llevaron a cabo a finales de los años sesenta y principios de los setenta pretendían debilitar la excesiva erotización de las mujeres en general y de los pechos en particular, y llamar la atención sobre las necesidades

87. Lavando coches en *topless*, Santa Cruz, California (agosto de 1993). Estudiantes de la Universidad de California en Santa Cruz recaudaron doscientos cincuenta dólares para los costes de impresión de un calendario que fomentaba el sexo seguro entre lesbianas y mujeres bisexuales. Si bien, tal como una de ellas admitió: «No es sólo para el calendario; deseamos comprobar la fobia hacia los pechos».

económicas y sociales más apremiantes.[6] Irónicamente, el abandono del sujetador hizo que muchos detractores lo esgrimieran en contra de las mujeres, pues veían en ello un insulto al decoro público y al buen gusto, y una visión masculina de la belleza física que exigía que sus pechos fueran redondos, grandes, firmes y claramente perfilados. Así como la costumbre de vestir los pechos como si fueran objetos sexuales había sido la norma en los años cuarenta y cincuenta, el pecho en libertad de finales de los años sesenta representó una forma de desenfreno, una falta de regulación de los pechos, a los que ahora se permitía bambolearse sin ningún tipo de limitaciones, y un presagio de la mayor permisividad que aún debía llegar.

En los años setenta y ochenta, las mujeres a veces no sólo se quitaban los sujetadores, sino también las blusas. Junto con el *streaking* (correr desnudos en público), el *flashing* (exhibirse fugazmente), y el

mooning (enseñar el trasero, por lo general desde una ventana) que practicaban tanto los hombres como las mujeres, la desnudez de los pechos femeninos se convirtió en una manera de pitorrearse de la sociedad. Una mujer convenció a varias de sus amigas para que enseñaran sus pechos mientras estaban sentadas junto a una fuente. «Dije: "Uno, dos y tres. ¡Quitaros las blusas!". Y uno, dos y tres y nos quitamos las blusas. Un fotógrafo se acercó y preguntó: "¿Haríais eso otra vez?". "Claro", le contestamos. Así que uno, dos y tres y nos levantamos las blusas, y así nos quedamos. Luego vino la policía y empezó a sermonearnos.»[7]

Este tipo de incidente era sin duda nuevo e inquietante para los agentes de la ley. Un panfleto de la escuela de la Policía Militar del Ejército de Estados Unidos, cuyo título era *Cómo mantener la calma en los disturbios civiles,* daba este consejo a sus reclutas:

«Situación: estás en formación, de cara a un grupo de mujeres de aproximadamente tu edad. Te gritan: "Si estás de nuestra parte, sonríe", entonces se levantan las blusas y enseñan los pechos. ¿Cómo te enfrentarías a este hecho?

»Solución: Concéntrate en el motivo por el que estás allí. A fin de cuentas ya has visto otros pechos con anterioridad. Las chicas sólo tratan de embromarte para ver si cometes un error y así poder dejarte en ridículo. ¡Manténte atento y alerta!».[8]

En general, la policía estaba a la altura de la situación; al menos no se informó de que hubiera incidentes en los que aporrearan a las manifestantes de pechos desnudos.

Las exhibiciones en *topless* se convirtieron en un medio para llamar la atención hacia una amplia gama de temas relacionados con la mujer, como pornografía, discriminación sexual, cuidados sanitarios y sexo seguro (figura 87). Por ejemplo, en 1984 sesenta mujeres y hombres con el pecho al aire desfilaron por las calles de Santa Cruz, California, para protestar por los abusos que tanto en la publicidad como en la pornografía se cometían contra el cuerpo de la mujer. Así lo expuso en su discurso Ann Simonton, una feminista radical que había sido modelo en Nueva York:

«Si las mujeres no ocultaran avergonzadas sus pechos, ni los vieran como algo obsceno y malvado, ¿cómo podrían los publicistas, los pornógrafos, los directores de cine y de la televisión seguir aprovechándose de su exhibición? (...)

»Decimos "no" a que se dé por sentado que nuestros cuerpos pertenecen a los anunciantes, a los concursos de belleza, a los pornógrafos, a los bares de *topless*, a los espectáculos para mirones (...) hasta la saturación.

»Reclamamos nuestro derecho innato a controlar nuestro propio cuerpo».[9]

Había quienes enarbolaban pancartas en las que se leía: «Nuestros pechos son para los bebés, no para la pornografía de los hombres» y «El mito del cuerpo perfecto nos oprime a todas». A continuación, una parte del grupo se concentró en la playa de Santa Cruz, y uno de los hombres se sumergió desnudo en las aguas del Pacífico. El vigilante les anunció que podían ir en *topless* por las playas de la ciudad y del condado, pero que debían conservar puesta la parte inferior.

En el transcurso de la historia, las leyes se han hecho para controlar qué partes del cuerpo de los hombres y de las mujeres podían exhibirse en público. Actualmente, en Estados Unidos, ni a los hombres ni a las mujeres les está permitido aparecer en público con los genitales al descubierto, pero son sólo las mujeres las que no pueden enseñar sus pechos «desde o por debajo de la aréola». ¿Debemos contemplar esto como una forma de discriminación contra la mujer? ¿Deben las mujeres sudar bajo el sol de los parques y estadios mientras los hombres gozan de libertad para desvestirse de cintura para arriba? ¿Acaso la ley se limita a reafirmar los estereotipos sobre la naturaleza seductora de los pechos de la mujer y la idea de que los hombres son incapaces de controlarse en presencia de un pecho desnudo? ¿Es que estas leyes se redactan con la intención de reservar los pechos desnudos para la pornografía, el cine, la televisión y la publicidad, donde son más apreciados debido a que hay que mantenerlos ocultos en los demás sitios? Estos interrogantes apuntan algunas de las razones por las que la ley exige que los pechos se mantengan ocultos, más allá de la vaga noción de «propiedad». Pero, incluso aceptando el principio obligatorio de mantener tapados los pechos, deberían hacerse algunas excepciones por lo que respectá a amamantar en público y a tomar el sol en las playas.

Como ya hemos señalado, amamantar en público es algo aceptado en la mayoría de los países (si bien no en la totalidad del territorio de Estados Unidos), y tomar el sol en *topless* está permitido en muchas playas de Europa. Es verdad que estas dos actividades llevan consigo ciertos códigos de conducta informales. Se espera que las madres lactantes sean lo más discretas posible, que se destapen sólo un

pecho a la vez, y que se lo cubran inmediatamente tan pronto como el bebé haya terminado de alimentarse. Hacer ostentación del pecho se consideraría de muy mal gusto. Del mismo modo, en las playas europeas, donde las mujeres pueden quitarse la parte superior del bañador, los códigos son igualmente rígidos. Un sociólogo que ha estudiado este fenómeno en las playas de Francia señala dos requisitos para la mayoría de mujeres que toman el sol en *topless:* que sean jóvenes (por debajo de los cuarenta y cinco años) y que sus pechos no sean demasiado grandes ni colgantes. Además, subsisten algunas reglas de comportamiento muy estrictas: se espera que la mujer que va en *topless* permanezca tendida y no de pie, que no llame la atención hacia sí de ninguna manera obvia, y que los hombres puedan mirar, siempre que no lo parezca.[10] (En una novela de Italo Calvino, *Palomar,* hay algunas deliciosas páginas sobre el arte de no ver un pecho desnudo en la playa.) Estas son las reglas del juego que se han desarrollado durante los últimos veinticinco años.

En Europa, durante los años setenta, hubo tan sólo unos pocos casos aislados en los que las mujeres enseñaran los pechos con fines claramente políticos. En 1974, una francesa se presentó con los pechos desnudos ante Jean Royer, el sempiterno alcalde de Tours, para protestar contra su política conservadora. Varias estudiantes bailaron con los pechos al aire en torno a la tribuna de un «gran filósofo alemán», cuyo nombre no se facilitó (posiblemente Habermas), obligándole a abandonar la sala sin poder hacer su discurso.[11] Pero estas manifestaciones esporádicas nunca adquirirían el vigor colectivo de las estadounidenses.

En Europa, una aspirante a entrar en la política obtuvo grandes beneficios personales al descubrir sus pechos en público. En la primavera de 1987, la Cicciolina (cuyo verdadero nombre es Ilona Staller, nacida en Budapest treinta y cinco años atrás) estaba en el lugar cuarenta y cinco de la lista de candidatos para el Parlamento propuesta por el Partido Radical Italiano. De famosa estrella del cine porno, pasó a convertirse en una conmoción política de la noche a la mañana. Sus tácticas electorales fueron, como mínimo, inusuales (figura 88). Basta con leer este recorte de prensa: «Un descapotable rojo se detiene ante el Parlamento italiano, en la plaza Montecitorio, en el centro de Roma. Una joven rubia, vestida completamente de rosa, se pone en pie y descubre generosamente su pecho. Las cámaras de los fotógrafos se disparan. "¡No más represión sexual!", exclama ella a través de un megáfono. Una pequeña concentración de entusiastas espectadores lo aprueban calurosamente».[12]

88. La Cicciolina (Roma, 1987).
Con los pechos al aire y el brazo alzado triunfalmente por encima de su cabeza, la candidata italiana Cicciolina posa ante la multitud, igual que una estatua sexy de la libertad.

En un país donde las mujeres ocupan tan sólo el 6,5 por ciento de los escaños del Parlamento, la candidatura de Cicciolina la situó en medio de un pequeño grupo de aspirantes femeninas. Pero, a diferencia de éstas, Cicciolina no tenía un historial político o académico a sus espaldas, sino tan sólo sus propios pechos apuntando hacia delante, y éstos estaban listos para emprender la tarea.

En las elecciones de junio, para gran sorpresa de la mayoría de los expertos, Cicciolina ganó su escaño entre los seiscientos treinta *onorevoli* (honorables) destinados a representar a la nación. Su mensaje en favor de la libertad sexual la había conducido al santuario del poder político. En el transcurso de sus cuatro años como diputada, introdujo siete proposiciones: el derecho de los presos a mantener relaciones sexuales, educación sexual en las escuelas, la creación de «parques del amor», un impuesto ecológico a los vehículos motorizados, una prohibición de la venta de pieles y de la experimentación con animales vivos, y la reapertura de burdeles legalizados.

Pero el papel de Cicciolina como diputada se complicó por el hecho de que siguió exhibiendo sus pechos, y con frecuencia el resto del cuerpo, fuera del ámbito de la legislatura. Como atestigua este titular del mes de octubre de 1987: «Los pechos de Cicciolina provocan escándalo en Tierra Santa».[13] Al llegar a Israel, donde había sido contratada para dos espectáculos porno, la comunidad judía ortodoxa la recibió con protestas y le negó la entrada a la Knesset. Decididamente, los israelíes no estaban dispuestos a aceptar la mezcla de pornografía y política que se le aplaudía en su país. En Tel Aviv hubo dos demandas judiciales contra ella, y Cicciolina tuvo que regresar a Italia, donde sus espectáculos pornográficos gozaban de inmunidad parlamentaria.

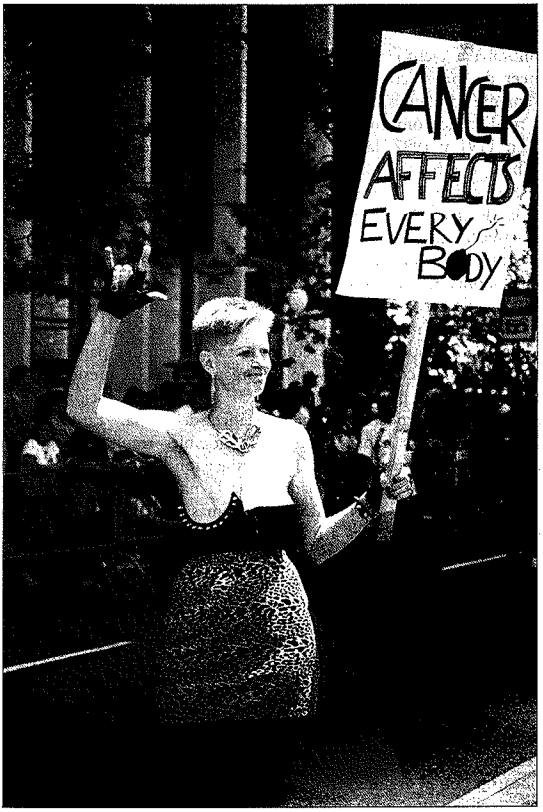
Cicciolina renunció a su escaño en abril de 1991, durante un periodo de crisis parlamentaria. Independientemente de cuáles fueran sus razones, Cicciolina regresó a su primer amor –la pornografía– y a su segundo marido, el estadounidense Jeff Koons, con quien, durante su breve unión, posó para una serie de fotos sexualmente explícitas.

Mientras tanto, y volviendo a Estados Unidos, las mujeres habían pasado de «quemar el sostén», a actuaciones más esenciales. La lucha por los derechos de la mujer a la reproducción, a la igualdad legal, educacional y económica con los hombres, a los cuidados sanitarios y al cuidado de los hijos, a la abolición de las formas degradantes de la pornografía, a la violencia contra las mujeres, al acoso sexual..., todo eso era lo que perseguían millones de mujeres, a pesar de la continua oposición y a las repetidas afirmaciones de que el feminis-

89. Hope Herman Wurmfeld: WHAM (Women's Health Action Mobilization) en la Quinta Avenida, Nueva York (1992).
Miembros de la WHAM se manifiestan en favor de los derechos a poder decidir.

mo estaba muerto. Se estaba llevando a cabo una revolución que animaba a las mujeres a desviar su cuerpo del doble cauce de la heterosexualidad y la reproducción obligatorias. Muchas mujeres estaban eligiendo otras opciones, o se veían obligadas a hacerlo: sexualidad sin matrimonio, matrimonio sin hijos, empleos remunerados, maternidad en el celibato, uniones con personas del mismo sexo y, más frecuentemente aún, una combinación de trabajo, asociaciones de carácter sexual, y crianza. En medio de este confuso torbellino, el pecho emergió como un potente indicador de la nueva situación de la mujer.

Este figuraría de manera prominente en algunas de las manifestaciones que en torno a 1990 buscaban llamar la atención hacia temas de salud de la mujer (figura 89). Y se haría cada vez más notorio en los primeros años de la década, cuando las mujeres –copiando la lección de los activistas en la lucha contra el sida– empezaron a agitar a la opinión pública para obtener un mayor apoyo gubernamental en la investigación sobre el cáncer de mama. En 1993, un destacado artículo del *New York Times Magazine* titulado «La angustiante política



90. Reid S. Yalom. Manifestación de gays y lesbianas. San Francisco, 1994. Una manifestante, exhibiendo su pecho tras una mastectomía, nos recuerda que el «Cáncer afecta a cualquiera», y que «lo invisible equivale a la muerte».

sobre el cáncer de mama» –en cuya cubierta había la impresionante fotografía de una mujer después de haber sufrido una mastectomía– nombraba a ciento ochenta grupos de apoyo a la investigación del cáncer de mama en todo el país.[14] Impulsados por la rabia, y valerosamente militantes, estos grupos llevaron su causa al Parlamento, a los medios de comunicación y a la calle.

En 1991 y 1992, las manifestaciones que se realizaron en Boston exhibían desafiantes pancartas exigiendo: «Que me pregunten a mí sobre el cáncer y la pobreza», y «Que me pregunten a mí sobre el cáncer de mama y el medio ambiente». En mayo de 1993, setecientas activistas se reunieron cerca del estanque Reflecting Pool de Washington D.C. luciendo insignias y camisetas con frases llamativas como «Pongamos el límite a una de cada nueve», y «La esposa que salves puede ser la tuya». En octubre de 1993, un millar de personas –en su mayoría mujeres– desfiló por la Ellipse, cerca de la Casa Blanca, luciendo pequeñas cintas color de rosa y grandes pancartas. Después de reunirse con algunas de las organizadoras, el presidente Clinton y su esposa prometieron impulsar un plan de acción nacional para prevenir, diagnosticar y tratar el cáncer de mama.[15] En unos pocos años, las activistas habían conseguido notables resultados en la obtención de presupuestos para la investigación del cáncer de mama: habían presionado a los legisladores de la nación –que anteriormente habían ignorado o trivializado los temas referentes a la salud de las mujeres– obligándoles a incrementar los fondos para proyectos de lucha contra el cáncer de mama, los cuales pasaron de noventa millones de dólares en 1992 a cuatrocientos veinte millones en 1995.

Pero unos presupuestos gubernamentales políticamente inspirados no siempre se corresponden con una mejor investigación, según algunos miembros de la comunidad científica.[16] Estos sostenían que la evolución hacia la curación del cáncer en general podía retroceder debido a que los recursos se encauzaban hacia el cáncer de mama en particular, dejando muy pocos medios para la investigación básica del cáncer, la cual podía finalmente ser la clave para todo tipo de cánceres. Las activistas en favor de la lucha contra el cáncer de mama replicaron con el argumento de que, hasta hacía poco, los temas femeninos recibían una parte mucho menor de la que les correspondía de los fondos de investigación. Señalaron, y con razón, que gran parte de los estudios médicos del pasado se habían centrado en las enfermedades de los hombres, o estaban encaminados a pasar por alto a las mujeres como elementos de investigación, incluso cuando compartían las mismas enfermedades (como por ejemplo las dolencias car-

diacas o el cáncer de pulmón). El cáncer de mama –una enfermedad específicamente femenina– exigía las atenciones que ha conseguido, y los medios necesarios para ayudar a frenar su crecimiento.

El cáncer de mama es un tema que abarca todo el espectro político, uniendo a demócratas y a republicanos, a feministas y a no feministas, a heterosexuales y a lesbianas, a ricos y a pobres. Y entre las mujeres que se han dedicado a esos mismos objetivos están las irascibles feministas de la Long Island Breast Cancer Action Coalition, las políticamente conservadoras de la Komen Foundation for Breast Cancer de Dallas, y las lesbianas que fundaron el Women's Cancer Resource Center de Berkeley. Estas últimas utilizaron el gran Desfile Anual de Gays y Lesbianas en San Francisco para llamar la atención hacia esa enfermedad. En la manifestación de 1994, desfilando con el pecho desnudo, iba Raven Light, una superviviente de la mastectomía (figura 90), que también desnudaría su pecho en otras manifestaciones, como por ejemplo en la protesta de 1995 contra la intención de instalar una planta de energía nuclear en la zona fuertemente industrializada de Bayview-Hunters Point de San Francisco, donde los índices de casos de cáncer de mama son ya considerablemente más elevados que en el resto del país.

Desde California hasta las islas de Nueva York, la lucha contra el cáncer de mama ha adquirido el carácter de un movimiento nacional. Tanto enfermas como mujeres sanas han sacado fuerzas unas de otras y han declarado la guerra a la enfermedad con un fervor que recuerda a las primeras abolicionistas y prohibicionistas. Consideremos el caso de Laura Evans, a quien se le diagnosticó un cáncer de mama en 1989 y posteriormente se sometió a un prolongado tratamiento médico. En enero de 1995, Evans lideró a un grupo de diecisiete supervivientes del cáncer de mama hasta el Aconcagua, en Argentina, el pico más alto del hemisferio occidental. Esta Expedition Inspiration, que patrocinó la Breast Cancer Fund con sede en San Francisco, recaudó un millón y medio de dólares para proyectos innovadores en la investigación del cáncer de mama.

La historia de Laura Evans, por muy dramática que sea, es muy similar a la de muchas otras que han hecho de su entrega a la aniquilación del cáncer de mama un compromiso casi religioso. Como individuos y como miembros de un grupo, estas mujeres hablan por sí mismas y por todas las mujeres amenazadas por esta enfermedad, lo que equivale a decir todas las mujeres. Ellas han escrito sus turbadores testimonios en libros, revistas, periódicos y noticiarios. ¿Quién habría imaginado hace diez años que el cáncer de mama se conver-

tiría en un tema respetable, digno de aparecer en grandes obras de teatro o en las galerías de arte?

Las supervivientes del cáncer de mama se enfrentan al enemigo tanto individual como colectivamente, con todos los medios que son capaces de aunar, y su lucha se ha convertido en la causa más importante que las mujeres han encabezado en las postrimerías del siglo XX, con la posible excepción de la lucha para acceder a la legalización del aborto. Hasta ahora, la preocupación por el cáncer de mama ha contribuido a reforzar toda el área relacionada con la salud de la mujer.

Mientras que las primeras ideologías políticas relacionadas con el pecho eran creación de los hombres y estaban fomentadas por éstos, las de nuestra era son consecuencia principalmente de la reivindicación de las necesidades de las propias mujeres. Es significativo que mujeres votantes y legisladoras hayan saltado por encima de las líneas tradicionales de su partido para convertirse en abogadas de la lucha contra el cáncer de mama, del mismo modo que se las han saltado para protestar contra el acoso sexual. En la política de Estados Unidos hay un nuevo programa para las mujeres, y el pecho muy bien podría ser el símbolo que lo distinguiera.

Las políticas sobre el pecho femenino han exigido a las mujeres que trajeran al debate público un asunto altamente privado. La poesía, por el contrario, permite que lo personal siga siendo personal; penetra por los túneles del pensamiento y de los sentimientos que no son necesariamente relevantes por lo que se refiere a la política; retrocede hasta recuerdos dolorosos y agradables a la vez, gira por la fantasía, dobla hacia el humor, o penetra en el callejón sin salida de la tragedia. Por lo que respecta al cuerpo, tales escritos remueven nuestros sentimientos más viscerales. Después de los anteriores capítulos de este libro, no debería resultar una sorpresa descubrir que la poesía sigue siendo el refugio del pecho femenino, con la principal diferencia de que quienes escriben ahora estos versos son las mujeres.

En los últimos veinticinco años probablemente ha habido más escritoras femeninas de poesía sobre el pecho que en los siglos precedentes. Con anterioridad a los años setenta era casi imposible hallar mujeres que escribieran abiertamente sobre su cuerpo, sobre todo en temas como el sexo, la reproducción y las enfermedades. Pero mientras reclamaban sus derechos a los médicos, a las autoridades religiosas y a los políticos, expresaban también las verdades de la carne. Por

vez primera en la historia, la poesía del pecho femenino expresaba los pensamientos subjetivos de las mujeres, en vez de las fantasías de los hombres respecto a los pechos de las mujeres.

Al igual que las artes plásticas femeninas del mismo periodo (que trataremos luego), la poesía femenina ofrecía unas maneras radicalmente nuevas de ver la forma femenina. Al mirarse en el espejo, la mujer veía unos pechos que no correspondían al ideal poético masculino. Ya no eran esferas marfileñas rematadas con un fresón o una cereza. Sus pechos ya no eran invariablemente firmes, simétricos, o airosos,[17] sino que muy bien podían ser planos o colgantes, así como inspirar ironía y humor en lugar de veneración y deseo. Las mujeres empezaron a expresar los sentimientos que los pechos evocaban en ellas, desde los placeres del amor a las pesadillas del cáncer de mama. Con la trémula osadía de los recién liberados, exigían sus derechos literarios sobre el pecho.

Y al final fue posible escribir sobre la carne femenina desde dentro. Examinemos este entusiasta poema de Alicia Ostriker sobre la consecución de los pechos:

> Durante todos los años de la infancia los esperamos,
> impacientes por ponernos al día, por tener la fuerza
> bajo nuestras camisetas, por sustituir a nuestra madre.
>
> O plena identidad, o forma, nos imaginamos,
> somos un regalo de Dios al mundo,
> y regalo del mundo a Dios, cuando los pechos nos crecen,
>
> y cuando los amantes los lamen
> y nos conducen allí, allí, a la fragante humedad,
> o cuando los bebés los liban como abejas.[18]

Esta visión del pecho desde dentro es radicalmente distinta a la de quien está fuera. El pecho ya no es tan sólo el objeto del deseo del hombre, sino el símbolo de la joven cuyo sentido de la identidad florece y del erotismo que acaba de descubrir.

El pecho alberga un revoltijo de sensaciones encontradas, como podemos ver en este poema de Sharon Olds sobre la reciente maternidad.

> Una semana después de que mi hijo naciera,
> me acorralaste en el dormitorio de invitados

y ambos nos hundimos en la cama.
Me besaste y me besaste, y a través de mis pezones
mi leche desató su ardiente nudo corredizo,
empapando mi blusa. Toda la semana había olido a leche,
leche fresca, leche agria. Y empecé a palpitar...[19]

Exteriorizar verbalmente el olor de la leche agria, los puntos del cirujano y la ternura del esposo-amante integra las conexiones entre el parto, la lactancia y el acto sexual. Aquí los pechos ya no se aíslan como objetos sexuales, sino que son parte de la total existencia de la madre, de su entidad física, de su fortaleza y su dolor, de su sentido de cuidar y de que te cuiden. Cualquier mujer –y no sólo las que han amamantado a sus hijos– puede identificar las sensaciones de orgullo y de vulnerabilidad que estos pechos comportan.

En el pasado, la lactancia y la sexualidad con frecuencia se consideraban opuestas la una a la otra. Basta recordar cómo se institucionalizó la lactancia durante el Renacimiento, en que los pechos de la clase alta se reservaban para el sexo y los de la clase baja para la lactancia. Pero las mujeres saben que es todo lo contrario, que lactancia y sexualidad son a menudo sentimientos entrelazados. La poetisa Alicia Ostriker fue una de las primeras en expresar abiertamente el hecho de que las madres se pueden excitar sexualmente cuando dan de mamar.

Niño glotón
que chupas la dulce teta,
tu lengua cosquillea a tu madre al tirar del pezón,
parece como si tus redondos ojos abiertos comprendieran
cuando chupas que yo me conmuevo lentamente
en mi sensible hendidura.
Tú en tu boca estás vivo, yo en mi vientre.[19a]

Y ella se pregunta por qué a las madres se les niega este placer. «¿Tan terrible es que disfrutemos, nosotras solas, otro amor que no se atreve a pronunciar su nombre?»[20]

Al menos por un incidente del que ha quedado constancia, por lo visto es horrible que una madre admita haberse excitado mientras daba de mamar a su hijo. A Denise Perrigo, de Syracuse, Nueva York, le arrebataron a su hijo después de haber admitido tal cosa, y se la acusó de abusar sexualmente de su hijo incluso después de que el juez declarara que no había habido ningún tipo de abuso. Después de

que su hijo permaneciera ocho meses en adopción, devolvieron la custodia del pequeño no a su madre, sino a sus abuelos.[21] Desgraciadamente para Perrigo, los miembros del servicio social, de la policía y de los tribunales que juzgaron que sus sentimientos eran anormales no estaban familiarizados con las escritoras como Ostriker, ni con las declaraciones de La Leche League o de la doctora Susan Love, que reconocen que es «normal» excitarse cuando a una le chupan los pezones.

Rosanne Wasserman compuso una «Moon-Milk Sestina» en honor a la lactancia y a las primeras palabras de su hijo lactante. «Debe de ser cierto que los bebés sorben el lenguaje junto con la leche del pecho.»[22] Deborah Abbott recuerda los múltiples placeres que la producción de leche de sus pechos le provocó cuando era mucho más joven: «Siento tanto aprecio por estos pechos, como el placer que ellos me han dado. Los pequeños se han ahogado con su leche, los amantes se han dejado rociar por ella, y yo misma la he probado y la he tocado. Mis pechos son los de una mujer que ha vivido mucho y bien. Ahora los llamo pechos perezosos. Han cumplido con su labor y yacen sobre mi pecho lo mismo que una fruta caída en el suelo».[23] Esto no podría haberlo escrito un hombre. No hay lamento por la pérdida de la firmeza de unos pechos jóvenes, ni referencias a las ubres de la brujas. Sólo dulces recuerdos de placeres pasados, y la aceptación madura del envejecimiento de sus «pechos perezosos».

Al mismo tiempo que las poetisas celebraban la lactancia y la sexualidad, también producían un tipo de poesía menos alegre sobre el cáncer de mama. Ese tema anteriormente tabú estalló de pronto en unos poemas diferentes, que trataban de mamografías, mastectomías y prótesis. El poema «Routine Mammogram» («Mamograma rutinario») de Linda Pastan capta la vulnerabilidad que todas las mujeres sienten cuando tienen que someterse a esta técnica: «Estamos buscando un gusano / en el interior de la manzana».[24] Para Joan Halperin, el momento terrible fue la «Diagnosis».

> Un tres de mayo,
> el dedo romo del doctor
> señala un tumor
> y asegura que está en mi pecho.[25]

Muchos de los poemas tratan de las secuelas de una mastectomía, como en «Now Only One of Us Remains» («Ahora sólo queda una de nosotras»), en donde muestra a la autora mirándose en el espejo

al tiempo que se pregunta: «¿Quién es esa desconocida asimétrica?».[26] «Mastectomy», de Alice J. Davis, refleja la medida absoluta de la angustia de la autora en sólo trece palabras:

> Ningún acolchado
> amortigua
> *mis* latidos:
> la piel se ha tensado como un tambor.[27]

El tema de las prótesis ha inspirado un buen número de versos irónicamente humorísticos, como en el «Poem for the Woman Who Filled a Prosthesis with Birdseed, and Others» («Poema a la mujer que llenó una prótesis con alpiste, y otros»):

> El nuevo pecho de mi madre
> cuesta más de cien dólares y la joven
> de I. Magnin's se mostró
> tan indiferente «que cualquiera
> pensaría
> que todo el mundo hace lo mismo».[28]

Estas poetisas se enfrentan a la asimetría corporal, tratan su pérdida con lucidez, e intentan apreciar lo que les queda.

Pero la poetisa Audre Lorde, en sus apasionadamente irritados *Cancer Journals* («Diarios del cáncer»), rechaza cualquier consuelo artificial. En cuanto una amable mujer de Reach for Recovery acudió a verla al hospital, «con un mensaje realmente optimista y un pequeño paquete dentro del cual había... un postizo en forma de pecho color rosa pálido», Lorde se preguntó «si en Reach for Recovery no habría ninguna lesbiana negra», y ansió hablar con alguien que se pareciera más a ella. Además sugería que el trauma de la posmastectomía, y las decisiones resultantes que hay que llevar a cabo, quizá no fueran los mismos para una lesbiana negra que para una blanca heterosexual. Antes de abandonar el hospital, Lorde llegaría a esta conmovedora conclusión:

«Yo me veía extraña, diferente y peculiar, pero, de alguna manera, incluso mucho más yo misma, y por tanto mucho más aceptable de lo que lo hubiera parecido con aquella cosa embutida dentro de mis ropas. Pues ni siquiera la prótesis más perfecta del mundo podría anular aquella realidad o tener el tacto que antes tenía mi pecho, de

modo que, o amaba mi cuerpo de un solo pecho ahora, o sería siempre una extraña para mí misma».[29]

Amar un cuerpo de un solo pecho, amar el propio cuerpo..., esto no ha sido un asunto fácil para las mujeres. Las norteamericanas se sienten notoriamente insatisfechas con su cuerpo, y no paran de buscar remedios en las dietas, los programas de ejercicios físicos y la cirugía estética. Tal como Naomi Wolf argumentaba de manera convincente en *The Beauty Myth* («El mito de la belleza»), las alteraciones faciales y corporales se han convertido prácticamente en una religión nacional.[30] La literatura y el arte de las mujeres a menudo se oponen a estas tendencias irreales y poco saludables. Los poemas sobre el cáncer de mama son, entre otras cosas, intentos para que apreciemos nuestros cuerpos, en absoluto perfectos, tal como son.

Cuando Adrienne Rich escribe acerca del cáncer de mama en «A Woman Dead in Her Forties» («Una mujer muerta a los cuarenta»), en las primeras palabras del poema –«Tus pechos / cercenados»– deja un espacio en blanco para los pechos ausentes, una brecha más evocadora que el propio lenguaje. La oleada de ternura de la autora por las heridas de la doble mastectomía va más allá de la simpatía convencional: «Hubiese querido posar mis dedos / allí donde estuvieron tus pechos / pero nunca hicimos tal cosa».[31] Este es un poema para todos –lesbianas y mujeres heterosexuales, gays y hombres heterosexuales–, pues habla de la trascendencia que puede ocurrir cuando los seres humanos contemplan las heridas mutuas y se acarician las cicatrices mutuas.

Está claro que esta poesía tiene poco en común con las tradicionales alabanzas de los hombres al pecho femenino. Esta poesía encuentra su verdad en una lente de aumento que no ha sido alterada por una imaginación idealizadora. Por dolorosa que sea, incluso cuando «el cuerpo expresa la verdad con su embestida de células» (Rich), es la verdad que las mujeres de hoy en día han elegido difundir.

Puesto que los lectores de poesía siempre han sido relativamente escasos, incluso los poemas más intensos raras veces han generado una gran influencia política. Las artes plásticas, en cambio –dado que son inmediatamente accesibles y por tanto ubicuas en un mundo dominado por la imagen–, es más probable que fomenten los cambios en la sociedad. En nuestra época, y por vez primera en la historia, las mujeres han empezado a ejercer una influencia colectiva en las

artes visuales. Ya no son simples objetos de la mirada del artista varón, sino que han cogido el pincel del pintor, la cámara del fotógrafo o del director de cine, y han presentado sorprendentes imágenes nuevas de sí mismas.

El objetivo de muchas de estas artistas es «edificar un cuerpo femenino que se enfrente a los convencionalismos patriarcales».[32] Conscientemente vuelven la espalda a las normas de los hombres sobre la belleza femenina, y observan a las mujeres en busca de la expresión de una sensibilidad femenina. Estas artistas han encontrado antecedentes en las pinturas que Mary Cassatt hizo de resueltas madres lactantes, las cuales daban la impresión de que amamantaran realmente en favor de sus hijos, más que para un libidinoso mirón. Y en los autorretratos desnudos de Paula Modersohn-Becker, quien, en 1906, conmocionó a sus contemporáneos alemanes con la plasmación realista de sí misma cuando estaba embarazada. O en los autorretratos de la pintora francesa Suzanne Valadon, en donde se la ve con los pechos desnudos (1917, 1924 y 1931), y que «constituyen un documento único de una mujer al envejecer».[33] Cada una de estas artistas, al restar importancia al mensaje erótico tradicional de la desnudez femenina, desafió a su manera unas convenciones que llevaban siglos en vigor. Algunas de las artistas de hoy en día también se han inspirado en las pinturas vulvares/florales de la norteamericana Georgia O'Keeffe, así como en las inquietantes alegorías de la mexicana Frida Kahlo.

Frida Kahlo (1907-1954) produjo una obra revolucionaria que se inspiró tanto en su vida privada como en el arte de su país. Sus obras más representativas son autorretratos que documentan su extraña belleza facial, su recargada indumentaria indígena y la resuelta verdad de su cuerpo dolorido. Doblemente lisiada –por la poliomielitis y luego por culpa de un accidente de tranvía–, Kahlo se pintó a sí misma tal como quería que la vieran: como una mártir orgullosa y solitaria, negándose a resolver –o incapaz de hacerlo– las contradicciones grabadas en la carne de una mujer minusválida y creativa. En sus pinturas, su rasgo característico de las cejas juntas y el evidente bigote dan la sensación de estar en lucha con sus delicados pómulos y su negra cabellera; del mismo modo, la relación apasionada con su esposo, el pintor Diego Rivera, era como si contradijera la soledad existencial que ella había asumido como su sino.

Pero lo que da a la obra de Kahlo la inquietante cualidad de ser algo único es la profundidad surrealista de su imaginación. El cuerpo aislado se halla unido a amigos y amantes, a la flora y la fauna

91. Frida Kahlo, *Mi nodriza y yo* (1937).
Kahlo se retrata a sí misma como un bebé con cara de adulto, mamando del pecho de una estoica nodriza india.

–de hecho a todo el universo– mediante un entramado de asociaciones oníricas. En *Mi nodriza y yo* (1937), los pechos acarrean el peso simbólico de las interrelaciones cósmicas (figura 91). Kahlo se visualiza como a una niñita con cara de adulta, mamando del pecho de su nodriza india. Esta, que luce una máscara precolombina, es robusta y de piel oscura, y de sus pechos rezuman gotas de leche que parecen perlas. El pecho izquierdo, adherido a la boca de la niña, está pintado de forma que muestra lo que se imagina que hay debajo de la piel: no una red anatómica de conductos y de venas, sino los dibujos vegetales que utilizaban para decorar los pechos de ciertas esculturas precolombinas.[34] Las interrelaciones entre este pecho nutriente y el universo nutriente se sugieren mediante el follaje que rodea a la pareja lactante, con una hoja ampliada para que

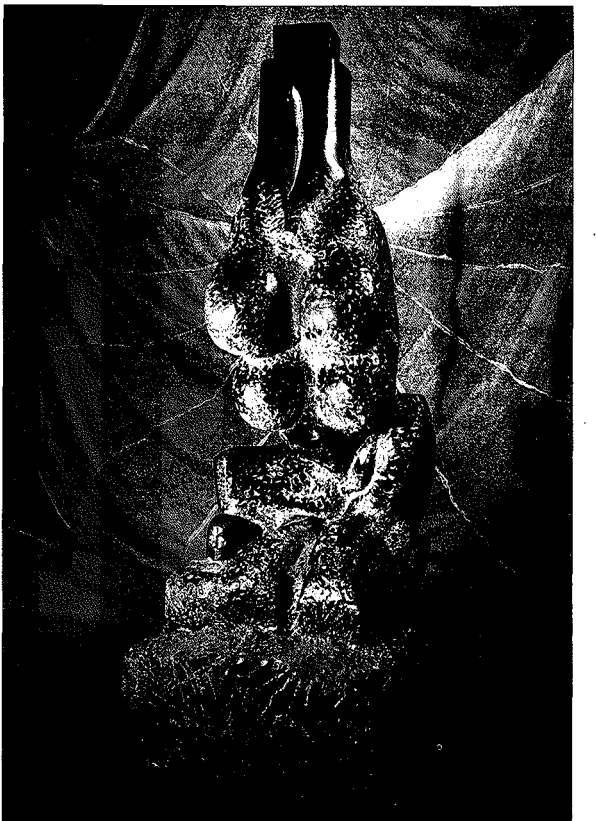
revele sus venas lácteas, y como fondo un cielo repleto de gotas de leche.

Mi nodriza y yo supone una espectacular ruptura con las familiares pinturas religiosas de *Maria lactans*. En primer lugar, el bebé ya no es un varón; ha cedido su posición privilegiada a una hembra, a una Frida Kahlo con apariencia de muñeca. También inusual es que, a pesar de que su frágil cuerpo de niña sea el de un bebé, su gran cabeza es la de un adulto, lo cual indica que es la pintora ya madura la que ha visionado esta escena. Además, la figura materna que la amamanta ya no es la reina de piel blanca, ni siquiera la esposa domesticada: la mujer tiene la piel de color amarronado, pecho poderoso, y lleva una oscura máscara que la asocia con los rituales místéricos del México prehispánico. Esta nodriza y su bebé ya no se miran con intimidad intemporal. No se miran en absoluto la una a la otra. Miran hacia lo lejos, como si sugirieran algún drama cósmico en el cual cada una tuviera un papel preestablecido. La criatura lleva sobre su cara el conocimiento de que ni siquiera el chorro de leche que cae sobre su boca entreabierta puede salvarla del martirio.

Este sentido trágico de la vida podría atribuirse a la herencia latina de Kahlo, pero es igualmente –y más importante aún– un producto de su dolor tanto físico como psíquico. Y esto resulta más aparente en algunas de las pinturas de Kahlo pertenecientes a la mitad de la década de los cuarenta, cuando su deteriorada salud requirió varias intervenciones quirúrgicas y ella empezó a representarse más explícitamente como una mártir.

En *La columna rota* (1944), por ejemplo, Kahlo se pinta a sí misma desnuda, dentro del corsé ortopédico de hierro que se vio obligada a llevar durante cinco meses. Presenta su cuerpo, al igual que un san Sebastián femenino, traspasado no por flechas, sino por clavos. Incluso sus pechos, estrujados entre dos abrazaderas de hierro, reciben su ración de clavos. Sin embargo, por doloroso que sea su martirio, Kahlo no accede a hacerse la víctima digna de compasión. Su mirada aquí, como en todos sus autorretratos, es estoica. A diferencia de las extáticas mártires femeninas que proliferaron durante la Edad Media y el Renacimiento, Kahlo nos contempla desde su martirio con una mirada desafiante. Es posible que los hombres quieran una víctima, incluso (y a veces sobre todo) una mutilada, pero ¿qué podían hacer con esa figura que nos mira de arriba abajo con la impasibilidad de un icono?

Mientras Kahlo creaba un personaje gráfico que se haría mundialmente famoso en su corta existencia, su contemporánea franco-



92. Louise Bourgeois, *She Fox* (1985).
Bourgeois se retrata a sí misma como la diminuta cabeza protegida por la todopoderosa madre de múltiples pechos.

americana Louise Bourgeois (nacida en 1911) creaba una obra que no iba a obtener pleno reconocimiento hasta mucho después. El cuerpo humano que domina el mundo de Bourgeois a menudo se halla desmembrado en partes separadas, en pares de ojos, manos, pies y cualquier cantidad de pechos.

Su continua fijación en los pechos hallaría expresión en obras tan variadas como sus dibujos de los años cuarenta, sus cuerpos moldeados en caucho de los años setenta, y las monumentales esculturas de los ochenta y los noventa. Una de sus favoritas es la estatua en mármol negro, de 1985, titulada *She Fox* (figura 92). En realidad se trata de una representación de la «buena madre» tal como Bourgeois la percibió, con cuatro pechos poderosos que emanan nutrientes sin límites y amor incondicional. Incluso mutilada, sin la cabeza ni los brazos, con la garganta cercenada por el «malvado niño», la madre es «lo bastante poderosa para perdonar».[35] Bourgeois no se representa a sí misma como la madre (aunque sea efectivamente la madre de tres hijos). Se retrata como la criatura, en la forma de una cabeza femenina sobre los muslos de la madre.

Otras variantes sobre este tema encarnan igualmente la fascinación de Bourgeois por la madre arquetípica. Su gran estatua de bronce *Nature Study* (1984) representa a una enigmática criatura, mitad humana y mitad animal, con tres pares de pechos colgando sobre las garras de sus pies. Aquellos que la vieron en la Bienal de Venecia de 1993 (donde Bourgeois representó a Estados Unidos), se encontraron cara a cara con los rasgos irreductibles del animal femenino en toda su fuerza y su misterio. A pesar de que las representaciones de partes del cuerpo –sobre todo de pechos y falos– se presten a interpretaciones psicoanalíticas de tipo freudiano y kleiniano, sus mejores obras tienen una especie de dimensión mítica que trasciende cualquier teoría individualista.

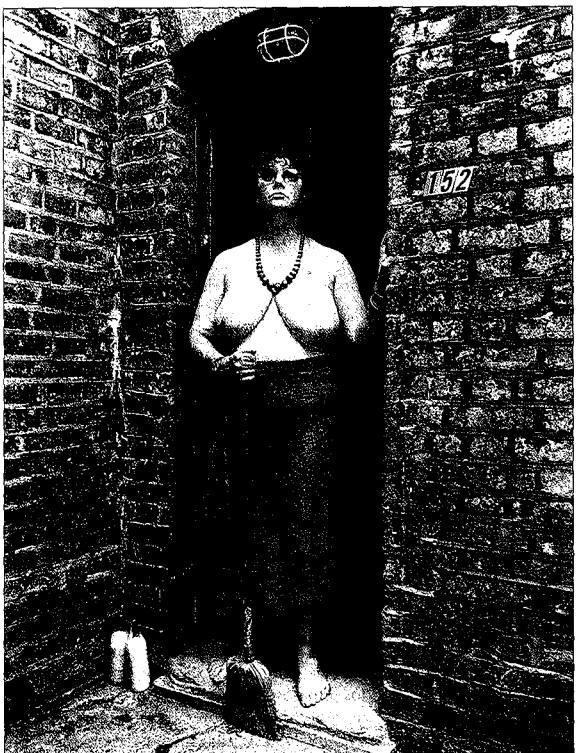
La Bienal de Venecia también contenía una visión muy distinta de los pechos múltiples. *Mamelles* (1991) es un friso de pechos de goma rosa que desembocaban unos dentro de otros como una corriente de carne ondulante. Esos pechos, alejados de cualquier cosa que semeje un cuerpo femenino, se exhibían igual que comestibles lanzados de manera desordenada en un recipiente: nabos o huevos, expuestos a la venta e intercambiables. Este significado fue sin duda el primitivo cuando Bourgeois creó *Mamelles* (la palabra francesa tiene la connotación despectiva de «tetas» o «ubres»), ya que posteriormente dijo que «retrataba a un hombre que vive de las mujeres a las que corteja, pasando de una a la siguiente. Se nutre de ellas, pero no

devuelve nada a cambio; ama tan sólo de una manera egoísta y consuntiva».[36] Bourgeois atribuye este punto de vista al don Juan, que trata a las mujeres como objetos desechables de los que nunca tiene suficiente. No sorprende que las artistas feministas denunciaran a Bourgeois, al interpretar su obra (lo mismo que críticos psicoanalíticos) como el paradigma de una escuela particular de pensamiento. A su favor hay que decir que las obras de Bourgeois interesan a espectadores de amplios espectros ideológicos, y siguen inquietándonos mucho después de que nos hayamos detenido a mirarlas.

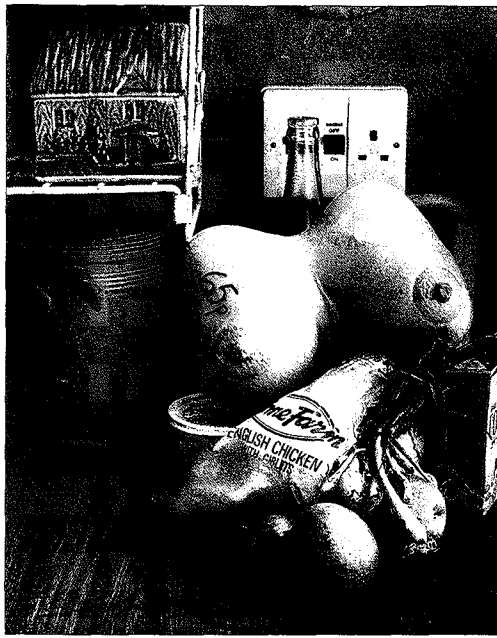
Junto con sus hermanas pintoras y escultoras, las mujeres que se dedican a la fotografía también han inventado nuevas y excitantes formas de representar a la mujer. En los años treinta, Imogen Cunningham ya fotografiaba torsos sin cabeza, de acuerdo con una visión de la belleza fragmentada que la convertiría en la más respetada fotógrafa estadounidense de su tiempo. Exponía los pechos, lo mismo que espaldas, brazos y piernas, a las armonías de la composición abstracta y, aunque no los despojaba del todo de sus connotaciones eróticas, los trataba como algo más que meros objetos del deseo masculino: el arte en mayúscula exigía mantener a raya el deseo.

Ruth Bernhard, una contemporánea de Cunningham en la Costa Oeste, continuó la tradición del desnudo idealizado con retratos de cuerpos femeninos, notables por su elegancia sensual. En los años sesenta, preocupada por la comercialización que explotaba y degradaba el cuerpo de las mujeres, produjo una serie de «imágenes con trazos rítmicos, fluidos, evocadores de la música y la poesía».[37] Sus desnudos, solos o entrelazados por parejas, hablaban de un mundo que todavía creía en la armonía y en la belleza.

Bernhard y Cunningham fueron dos de las más importantes precursoras de la fotografía absolutamente distinta que en los años setenta y ochenta producirían las mujeres. Jo Spence en Inglaterra, y Cindy Sherman en Estados Unidos, destacan por sus imágenes sorprendentes de mujeres. Tal como Spence expresaba en su ensayo compartido *Remodeling Photo History* (1982), ella y su colaborador Terry Dennett pretendían cambiar la práctica común de su profesión a través de fotografías que «no se limitaran a repetir los modelos imperantes de la representación visual», sino que los pusieran en tela de juicio. En su intento por «refutar a algunas de las vacas sagradas de la fotografía y la estética burguesa», Spence y Dennett extrajeron sus teorías de la antropología, el teatro y el cine, así como de sus raíces en la clase obrera.[38] Sus fotos eran, de hecho, una especie de «fototeatro» que implicaba descubrir o montar una escena, añadiendo y



93. Jo Spence / Terry Dennett: *Colonization*, «Remodeling Photo History» (1982).
¿Qué pensar de esta mujer de la clase trabajadora, con sus colgantes pechos al aire, mientras sostiene una escoba junto a la entrada de su casa?



94. Jo Spence / Terry Dennett: *Still Life* («Bodegón») «Remodeling Photo History» (1982).
Este bodegón nada convencional sugiere que los pechos de las mujeres son productos de consumo tanto como el pollo, la fruta y las verduras con que se les agrupa.

adaptando distintos elementos, e interpretando una especie de cuadro plástico para la cámara.

En la foto titulada *Colonization,* Spence se halla de pie en la puerta trasera de una vivienda (figura 93). Con una escoba en la mano y dos botellas llenas de leche a sus pies, con su grueso collar y sus colgantes pechos al aire para que todo el mundo los vea, parece un ama

de casa británica de la clase obrera que adoptara la actitud de una nativa africana, posando orgullosa para la cámara del hombre blanco. Algunas yuxtaposiciones cuidadosamente escenificadas, como las dos botellas de leche, o los dos pechos en forma de odres, sugieren relaciones humorísticas, y señalan los vínculos sutiles que hay entre la mujer, su clase social y el consumismo.

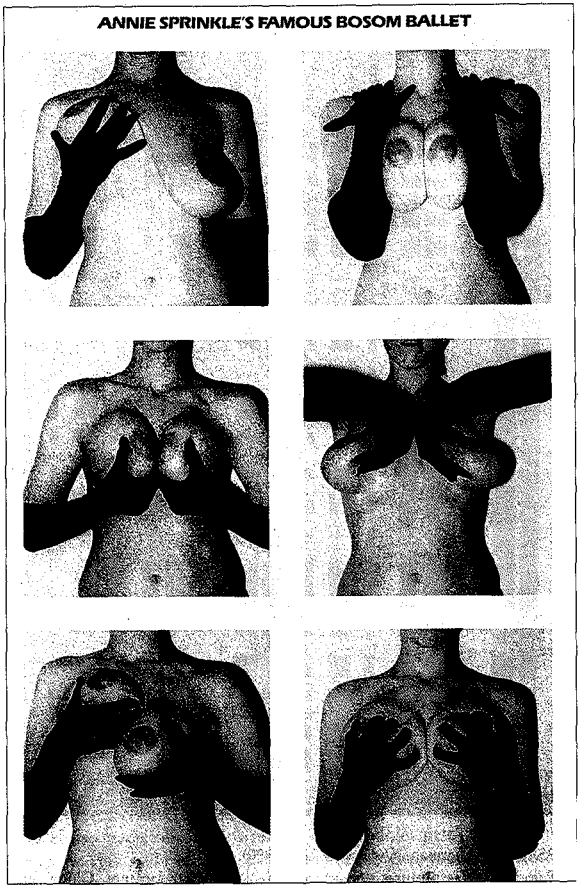
En otra foto, Spence se retrata amamantando a un hombre de cabello y barba negros, cuya cabeza sostiene contra su enorme pecho, mientras a través de las gafas le mira con silenciosa ternura. La parte inferior del cabello de ella se ve iluminada por un resplandor parecido a una aureola. Una vez más, la imagen encerrada en el encuadre colisiona con el marco de referencia natural. Esta actitud es la que tradicionalmente se asocia a una virginal Madona y al niño de cabello rubio. ¿Qué pensar de un adulto peludo y bestial que mama satisfecho del pecho de una mujer contemporánea, de senos enormes y manos varoniles? Como mínimo se nos ha dado a entender que mamar de unos pechos no es algo que esté limitado a los bebés.

Otra foto de Spence inmortaliza a un par de pechos postizos sobre la mesa de la cocina, junto a una pila de comestibles (figura 94). El precio de «65 peniques» sobre los pechos los reduce a un trozo de carne empaquetada, como el «pollo con menudillos» que los acompaña. La foto de los pechos como producto tiene la cualidad de confrontación característica de las mejores obras de Spence, sin que resulte aburridamente didáctica.[39]

En Nueva York, durante el mismo periodo, Cindy Sherman también creaba escenas cuyo objetivo era desmontar las prácticas comunes que se utilizaban para representar la feminidad. Al fotografiarse a sí misma en papeles femeninos arquetípicos, como en su serie de 1977-1980 *Film Stills* («Fotos fijas»), parodiaba los espléndidos cuerpos de rostros vacíos que habitualmente se podían ver en los carteles de las películas de serie B. Durante los años ochenta, sus obras, cada vez más efectistas, empezaron a exponer la explotación del cuerpo de la mujer tanto en las artes gráficas como en la sociedad en general.

La serie titulada *History Portraits* («Retratos históricos», 1988-1990) es un pastiche de los grandes maestros, a los que transforma en una parodia grotesca de ellos mismos. En varias de estas obras, Sherman realza el uso tradicional de los pechos añadiéndoles petos falsos. Estos objetos de cera o de caucho, patentemente irreales, producen efectos grotescos, entrechocan con la piel auténtica del propio cuerpo de Sherman y los trajes que ella se pone para imitar las pinturas originales. En sus accesorios no hay intención de disfrazar. Todo lo contrario.

95. Cindy Sherman, *Untitled # 225* (1990).
Parodiando las pinturas renacentistas de la Madona lactante, Cindy Sherman se ata una prótesis sobre su propio cuerpo y posa la mano sobre un falso pecho que rezuma una gota de leche.



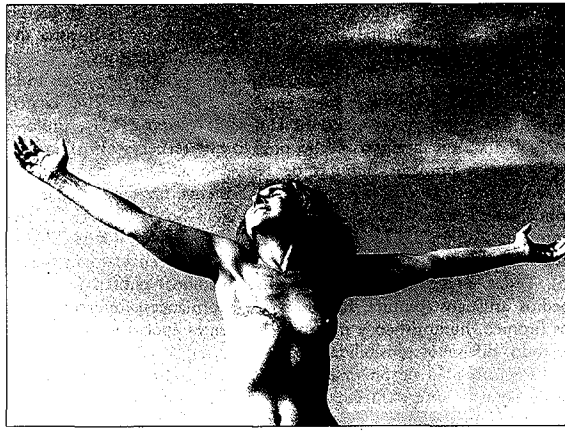
96. Annie Sprinkle, *Bosom Ballet* (1991).

Las partes falsas del cuerpo desmontan la ilusión de que el cuerpo tiene una historia «natural» invariable. Para Sherman, la historia del cuerpo es la de su construcción social y su manipulación.

Los pastiches de Sherman sobre la Madona lactante provocan todo tipo de sentimientos irreverentes, entre los cuales está la risa, la perplejidad, el miedo y la revulsión. Una obra *(Untitled* –«Sin título»– *# 223)* retrata un diminuto pecho postizo que recuerda al pecho «pegado» de las primeras pinturas de la Madona. Otra obra *(Untitled # 216),* basada en *La virgen de Melun,* ostenta un falso pecho allí donde estuviera la «blasfema» esfera de Agnès Sorel. Una madre lactante *(Untitled # 225)* luce una peluca rubia al estilo Rapunzel y se saca leche de un pecho artificial que lleva atado en el torso (figura 95). Todas estas fotografías de «pechos añadidos» cubren diferentes medios artísticos (pintura, fotografía y performances), diferentes estilos (irónico, humorístico y macabro), diferentes épocas y, por encima de todo, diferentes sensibilidades artísticas.

La sensibilidad de Sherman es típicamente posmoderna: se adueña de obras de arte enaltecidas por el paso del tiempo, con el fin de rebajar sus pretensiones y exponer la modificación conjunta de las distintas partes del cuerpo femenino que fue tan importante en la cultura aristocrática del pasado como lo es en la producción en masa de hoy en día. Sin embargo, no es muy seguro que la propia Sherman pudiera mantenerse al margen de la explotación que ella aparentaba exponer. A menudo una tiene la sensación de que los actos de violencia misógina de sus fotos llevan consigo un mensaje de odio hacia sí misma. Aunque Sherman se ha convertido en una de las fotógrafas que más éxito comercial han tenido en nuestra época, con una gran audiencia entre feministas, intelectuales y críticos, así como entre reputados coleccionistas, es posible que ese éxito lleve consigo un precio que vaya más allá de cualquier transacción de mercado. ¿Cuál es el precio social que debemos pagar por las paródicas imágenes de mujeres humilladas y desmembradas? ¿Es esto una forma de liberación?[40]

Situada entre el arte y la pornografía, ex prostituta y estrella del porno, Annie Sprinkle intentà feminizar la fotografía del mercado del sexo. Cuando trabajaba como modelo de desnudos, Sprinkle aprendió fotografía desde ambos lados de la cámara. Como artista de la interpretación, creó su *Bosom Ballet* «La danza del pecho», donde parodia los movimientos de la danza clásica –arabescos, *glissades* y *jetés*– y baja del pedestal a las clásica visión de los pechos como «esferas marfileñas» (figura 96). Luciendo unos largos guantes negros que contrastan con su pálida piel y sus pezones pintados de rojo, Sprinkle tira de



97. Deena Metzger, tal como la fotografió Hella Hammid.
En los últimos quince años, esta fotografía impresa sobre carteles y calendarios ha dado ánimos a miles de mujeres.

sus pechos y los retuerce al ritmo de *El Danubio azul* para un vídeo de 1980, así como para una serie de actuaciones en discotecas, galerías de arte y teatros, que precederían a la amplia difusión que posteriormente se haría del *Bosom Ballet* a través de carteles y postales.

En 1955, Sprinkle produjo la serie *Post-Modern Pin-Ups, Pleasure Activist Playing Cards,* en la que exhibía sus fotos de mujeres desnudas y semidesnudas. Tal como explicaba en el folleto que acompañaba a las cartas de chicas despampanantes: «Estas mujeres (...) se han atrevido a explorar las fronteras eróticas, a menudo jugando con fuego y a veces quemándose. Hay mucha resistencia en lo que han hecho, sobre todo cuando recibían dinero a cambio».[41] Algunas de estas mujeres despampanantes eran amigas íntimas de Sprinkle, y algunas fueron sus amantes. Sprinkle asegura que las animó a utilizar accesorios y disfraces en las escenas de sus propias fantasías. En su opinión, ésta era una forma de permitir que las mujeres expresaran sus deseos. La editora y colaboradora de Sprinkle, Katharine Gates, añade que las mujeres «utilizan un estilo tradicionalmente creado por y para los

hombres, y mediante el humor y la ironía lo transforman en una afirmación femenina positiva». «Las fotos de chicas despampanantes de Annie son divertidas, sofisticadas, eróticas y feministas.» A menudo las cartas también son divertidas, como se deduce simplemente a través de sus títulos *Anarchist Porn Starlet, The Dyke from Hell, Dada Delight, Nude Celebrity Lookalike.* Si resultan eróticas, eso depende del punto de vista de quien las mire. Los hombres a quienes se las he enseñado las han cogido con excitación, luego se han mostrado desconcertados, e incluso algo asustados.

En cuanto al contenido «feminista», algunas se burlan de la visión masculinizada que se tiene de las mujeres (por ejemplo, la *Conceptual Bunny* pintada de verde y orejas color de rosa que parodia el Conejito de *Playboy),* o proporcionan imágenes desvergonzadas de mujeres que asumen el poder. Esa es la imagen de Delores French, una *Prostitute Politician* cuyos pechos desnudos sobresalen por encima de un corpiño pasado de moda, adornado con insignias de políticos y billetes de un dólar. Ella enarbola una pancarta en la que se lee: «Zorras Políticamente Correctas Unidas». Por cierto, quien es francesa es la fundadora de HIRE *(Hooking Is Real Employment,* «Hacer de buscona es un auténtico empleo»), un grupo que se dedica a descriminalizar el trabajo relacionado con el sexo. Aunque habrá gente que indudablemente se escandalice con las chicas de Sprinkle, éstas tienen un atractivo juguetón, en absoluto violento, que las aparta de mi definición de lo que es pornografía. En el «negocio del sexo» especializado en la mujer, Sprinkle y sus colegas son fuerzas dinámicas a las que hay que tener en consideración.

Durante los años ochenta y noventa, un nuevo desnudo se introdujo en la lista: el desnudo después de someterse a una mastectomía. *The Warrior* («La guerrera», 1980), un retrato de la escritora Deena Metzger realizado por la fotógrafa Hella Hammid, ofrecía una de las primeras fotos realmente hermosas de una mujer con un solo pecho (figura 97). Una Metzger desnuda despliega sus brazos al sol, exponiendo nítidamente su pecho asimétrico, con un pecho intacto y un tatuaje sobre la cicatriz allí donde antes había estado el otro. El suyo es un gesto espléndido, reivindicador de vida.[42]

Por otra parte, la fotógrafa Matuschka, a quien se le diagnosticó un cáncer de mama en 1991, expresa una visión profundamente trágica en las obras que realizó después de la mastectomía. Fue su autorretrato –con un vestido blanco cortado en el pecho para revelar la cicatriz de la mastectomía– el que se publicó en la portada de *The New York Times Magazine* del 15 de agosto de 1993, y que provocó

una oleada de emotivas respuestas. Si bien la mitad de las cartas expresaban ultraje y vergüenza, la otra mitad encomiaban a Matuschka y al *Times* por su angustiosa sinceridad. Los autorretratos de Matuschka después de sufrir la mastectomía son sin duda una forma de expresar lo que el *Times Magazine* aseguraba en su portada: «Ya no puedes seguir desviando la mirada».

Poco después del polémico artículo publicado en el *Times*, la Massachusetts Breast Cancer Coalition presentó una amplia exposición de fotografías titulada «Face to Face: Facing Breast Cancer Together» («Cara a cara: juntas contra el cáncer de mama»). Las organizadoras adoptaron la posición de que hay expresiones artísticas que celebran la vida y otras que se distancian de la vida, y que en estos momentos el arte de la fotografía relacionada con el cáncer de mama lo que intenta es salvar vidas. Estas fotografías son cada vez más la base de los esfuerzos que el conjunto de Estados Unidos hace para expulsar el terror del cáncer de mama y convencer a las mujeres de que la pérdida de un pecho –por muy desgarrador que esto sea– no es lo mismo que perder la vida.

Todas estas obras constituyen un nuevo capítulo en la historia del arte. Las pintoras y las fotógrafas, desafiando dos mil años de dominio masculino en la realización artística, ahora compiten entre sí para presentar imágenes que consideran más próximas a las verdades del cuerpo y la sensibilidad femeninas.

Esta misma búsqueda de imágenes «más auténticas» del cuerpo de la mujer ha encontrado salida en imágenes que no pretenden ser obras de arte: por ejemplo, las que se producen mediante tecnología informatizada. Existen algunos proyectos sobre imágenes por ordenador que intentan representar una amplia gama de tallas y formas de los pechos. Por ejemplo, la doctora Loren Eskanazi, cirujana plástica de la Stanford University, está creando la primera base de datos sobre cuál es el aspecto de los pechos «normales». Emprendió este estudio porque quería borrar el mito del «pecho de pomelo» difundido por las estrellas de Hollywood, las heroínas de los cómics y algunas modelos de alta costura. Dado que la mayoría de los pechos no corresponden a la imagen popularizada por la industria, sino que tienen forma de lágrima –planos por arriba y colgantes por debajo–, muchas mujeres sufren ante la imagen inexacta que se divulga de sus cuerpos, y eligen aumentarse los senos porque piensan «que su aspecto no es como el de las demás».[43]

La doctora Eskanazi utiliza técnicas de exploración similares a las que se usan en las películas de ciencia ficción. Cada voluntaria per-

manece de pie, con los pechos desnudos, en una pequeña habitación y durante unos dos minutos, mientras un rayo láser que surge desde arriba pasa sobre su cuerpo. Una cámara de vídeo capta la zona iluminada en un ángulo aproximado de treinta grados. Mediante una simple triangulación, se pueden calcular y almacenar las coordenadas exactas del mapa del perfil que el plano móvil de luz va trazando.[44] Los datos obtenidos se pueden transformar entonces en una imagen tridimensional sobre la pantalla de un ordenador, o utilizarse para producir un modelo exacto del pecho. Eskanazi quiere utilizar estos datos para ayudar a los fabricantes de lencería a crear sujetadores que se adapten mejor y, en último caso, a fabricar implantes quirúrgicos a medida para mujeres que deseen reconstruirse el pecho después de una mastectomía.

La representación de los pechos como una parte del cuerpo no idealizada, no erotizada, todavía no ha conseguido abrirse paso en los medios de comunicación. Los cuerpos «perfectos» siguen dominando en la industria del cine, del vídeo y de las revistas ilustradas, y sólo de manera ocasional se pone en tela de juicio el ideal «cuanto mayor mejor». Por ejemplo, en el filme *Solteros,* de 1992, una joven que estudia la posibilidad de someterse a una operación de agrandamiento de pechos está sentada al lado de su probable cirujano frente a la pantalla de un ordenador, donde se ve su figura con una amplia gama de pechos de todos los tamaños. Ella no para de pulsar la tecla que hace que sus pechos aumenten de volumen en la pantalla, pues sabe que eso es lo que su amante quiere. El bueno del doctor no para de pulsar la tecla que los haría más pequeños, pues se está enamorando de la joven y ve que sus pechos no necesitan ningún cambio. Como es de suponer, la liberación de la joven empieza al darse cuenta de que no precisa aumentar el tamaño de sus pechos para resultar atractiva a los hombres.

Apenas han transcurrido veinticinco años desde que las mujeres empezaron a esgrimir sus cámaras y pinceles como si fueran armas en la batalla de los sexos. Al desafiar los convencionalismos creados por los hombres, han plasmado cuerpos tanto gordos como delgados, tanto viejos como jóvenes, tanto negros como blancos. Los pechos que han mostrado no son todos redondos, firmes y saludables. El mensaje que hay implícito en esas obras es que los pechos no se pueden «liberar» hasta que la gente tenga una idea mejor de cómo deben ser la mayoría de los pechos.

98. Reid S. Yalom: desde 1997, la mujeres pueden amamantar públicamente en California sin miedo a ser molestadas.

El concepto del pecho liberado proporcionará diferentes imágenes de distintas mentalidades femeninas. Para algunas significará pasear por la calle en un día de verano, y luciendo un vestido transparente, sin temor a que la importunen. Para otras significará poder amamantar a su hijo en un lugar público sin la posibilidad de que las denuncien legalmente o se las insulte diciéndoles que «esto es repugnante» (figura 98). Y todavía habrá otras que quieran encontrar en Estados Unidos una playa cerca de casa donde puedan bañarse en *topless*. También significaría poder encontrar un sujetador cómodo que se ajuste realmente, o no llevar ningún tipo de sujetador sin tener que preocuparse de si esto resulta admisible a los demás.

Reclamar un cuerpo como fuente de potencia y de placer ocupa uno de los primeros sitios en la lista de prioridades de la mujer liberada. Con frecuencia, esta mujer corre, nada y hace ejercicio porque esto hace que se sienta mejor, no únicamente porque le dé una apariencia mejor. Algunas desearían ver cómo sus pechos desaparecen en la masa muscular creada mediante un agotador programa de ejercicios. Otras siguen sintiéndose orgullosas de sus grandes pechos, para enseñarlos y usarlos como elementos de excitación sexual.

Habrá quienes se sometan a una reducción quirúrgica de los pechos si su tamaño poco común les provoca problemas físicos. Algunas elegirán reconstruirse el pecho después de una mastectomía, pero habrá quienes no lo querrán. Otras preferirán la cirugía estética del pecho porque desearán tenerlos más grandes, más firmes, o de aspecto más juvenil. Algunas llevarán aros en los pezones. Otras lucirán trajes de calle y anhelarán la llegada del día en que la frase «ésa tiene pechos» sea tan corriente como la de «ése tiene cojones».

Los pechos liberados son de una variedad infinita. Los hay amarronados, blancos, rosados, amarillos y atezados. Los hay que parecen limones, naranjas o pomelos; manzanas, peras o sandías; nabos o berenjenas. Algunos son muy sensibles al frío, al calor o al roce de las prendas. Otros reaccionan si se les toca en un determinado momento, en determinado lugar y lo hace determinada gente, mientras algunos no soportan que los acaricien en absoluto. Todos estos pechos sólo tienen una cosa en común: que pertenecen a mujeres que saben lo que les gusta a ellos y que se niegan a que los manipulen en contra de su voluntad.

En su calidad de carne y sangre femeninas, los pechos se merecen nada más y nada menos que el mismo respeto que la gente civilizada espera que los demás demuestren hacia cualquier otra parte del cuerpo humano. De todos modos, hay que admitir que algunas partes del cuerpo tienen popularmente más atractivo que otras. A pesar de que los pechos todavía llevan consigo una sobrecarga de expectativas culturales y sexuales, muchas mujeres confían en ver el día en que los suyos no se vean obligados a soportar semejante carga. Ojalá llegue el momento en que los efectos que rodean al pecho se reduzcan de manera sensible ante el grado de excitación que produzca una rodilla o un muslo atractivos. Tal vez nuestras nietas puedan desnudar sus pechos, si así lo desean, sin temor a enfrentarse a una censura moral, a una demanda judicial o a un intento de violación.

No hace mucho tiempo, las mujeres se arriesgaban a provocar tales respuestas cuando desnudaban sus piernas. A mediados del siglo XIX

había familias de clase media, tanto en Estados Unidos como en Inglaterra, que cubrían con tela las patas del piano y, entre remilgos, se referían a ellas como las «extremidades». Aunque tendamos a olvidarlo, la emancipación de las piernas de la mujer es un fenómeno muy reciente. Basta con mirar las fotos familiares para recordar con qué rapidez –durante la primera guerra mundial e inmediatamente después– las piernas se liberaron de las trabas de las botas altas y de las engorrosas faldas largas. Hoy en día, conseguida la desnudez de las piernas en el mundo occidental, existen nuevas zonas para destapar. ¿Exigirá –y conseguirá– el derecho a desnudarse en público el pecho liberado del siglo XXI?

El pecho en crisis

Los significados que se han atribuido a los pechos a través de la historia raramente han expresado los sentimientos de las mujeres en relación consigo mismas. Sólo recientemente, en medio de un revoltijo de voces características, han empezado las mujeres a hablar abiertamente de sus pechos. Han hablado de la turbadora arrogancia de las adolescentes, del placer erótico de la mujer adulta, de la dicha de la madre lactante, de la angustia de la enferma de cáncer de mama y de la determinación de la activista en favor de la sanidad, de la promoción exagerada de los diseñadores de sostenes y de las frustraciones de las consumidoras, de la mujer de senos grandes que desea unos más pequeños y de la que los tiene pequeños y desea otros más grandes. La manera en que una mujer contempla sus pechos es un buen indicador de cuál es el aprecio que siente hacia sí misma, así como del rango colectivo de las mujeres en general.

Visto desde fuera, el pecho representa otra realidad, la cual varía a los ojos de cada espectador. Los niños pequeños ven comida. Los médicos ven enfermedades. Los comerciantes ven el símbolo del dinero. Las autoridades religiosas transforman los pechos en símbolos espirituales, mientras que los políticos se apropian de ellos con fines patrióticos. Los psicoanalistas los sitúan en el centro del inconsciente, como si fueran monolitos inalterables. Esta multiplicidad de significados indica el lugar privilegiado que ocupa el pecho femenino en la imaginación de los humanos.

En cualquier momento dado de la historia, uno de estos posibles significados se sitúa en un primer plano y tiende a dominar nuestro punto de vista. A finales de la Edad Media, el pecho maternal se convirtió por vez primera en un símbolo generalizado de la nutrición cristiana. Dos siglos después, los pintores y los poetas del Renacimiento cubrieron ese significado religioso con una brillante capa de

erotismo. Los pensadores de la Europa del siglo XVIII hicieron del pecho una fuente de civismo. Hoy, en las sociedades occidentales, la palabra «pecho» conjura tramas abiertamente sexuales tanto para los hombres como para las mujeres, así como la realidad del cáncer de mama para muchas mujeres.

Del mismo modo que el significado del pecho femenino cambia según las épocas, adquiere diferentes matices según cada país. La historia cultural del pecho femenino no es ciertamente la misma en Inglaterra que en Francia. Tanto la Europa del norte como la del sur heredaron una tradición grecorromana, aunque podría decirse que Afrodita reinó en Italia y Francia, mientras que Atenea prevalecía en Inglaterra y Alemania. Basta comparar a Marianne y sus pechos seductores con Britania y su peto protector o con la robusta Valquiria acorazada de la mitología nórdica. Aunque siempre hay que ser cautelosos con las generalizaciones nacionalistas, se puede decir sin temor a equivocarse que el católico Mediterráneo ha sido históricamente más indulgente hacia el deleite público relacionado con los pechos que los países protestantes del norte de Europa y América.

Que el significado del pecho femenino varía según el tiempo y el lugar no debería ser una sorpresa. Historiadores y antropólogos tienen buenos argumentos respecto a la fundamental relatividad de los valores culturales relacionados con cada aspecto de la existencia humana, incluyendo al mismo cuerpo. Lo que ya no era tan evidente, al menos hasta este último cuarto de siglo, era la diferencia en las actitudes que han mantenido tanto las mujeres como los hombres. Sabemos muy poco sobre lo que las mujeres pensaban realmente antes de la modernidad, y casi nada de sus reflexiones respecto a su cuerpo. Lo que nos ha llegado a través de la literatura, el arte y sobre todo a través de documentos públicos, generalmente ha pasado a través de una lente adecuada para los ojos del hombre. ¿Contemplaban las mujeres sus pechos como símbolos de nutrición religiosa o política? ¿Aceptaban la idea de que sus pechos pertenecían a las bocas de los lactantes y a las manos de los hombres? ¿Dónde se situaba la mujer en todo esto? ¿Qué pensaba o qué sentía?

Hoy, lo que ha llevado a la mujer a una plena posesión de sus pechos ha sido el cáncer de mama. Ha aprendido, con la conmoción que supone una enfermedad que amenaza a la vida, que sus pechos son realmente suyos. En ocasiones, hasta los maridos y los amantes, así como miembros de la familia y amigos, abandonan a la mujer cuando ven que sus pechos están enfermos. Son muchos los amigos

y los parientes que, sencillamente, se muestran incapaces de ofrecer consuelo cuando más se necesita.

Sin embargo, por paradójico que parezca, el cáncer de mama también tiene su parte positiva. La batalla popular contra la enfermedad nos ha enseñado que a ésta se la puede combatir, que no siempre es mortal, que es muy importante una buena atención médica y la ayuda de los grupos de apoyo. Las mujeres se han juntado con otras mujeres, con hombres e incluso con niños para crear entornos en los cuales una enferma de cáncer de mama se sienta menos sola. Una manifestación de siete mil personas con el objetivo de conseguir fondos para la investigación del cáncer de mama; una exposición de imágenes del pecho femenino que incluya las de las supervivientes de una mastectomía; poemas y novelas que se muestren comprensivos con el cáncer de mama, escritos tanto por hombres como por mujeres..., son indicios de que la sociedad está cambiando, que está aprendiendo a abrazar de una manera nueva y más favorable a las mujeres que padecen cáncer de mama.

Sean cuales sean los significados que demos a nuestros pechos, siempre irán ligados a los valores de la sociedad y a las normas culturales. Son pocas las mujeres, y también los hombres, a quienes no influyan los medios de comunicación de masas, los cuales se han especializado en los pechos según el modelo establecido: grandes, firmes y erguidos. Esos globos hemisféricos sobre un cuerpo de jovencita representan un ideal imposible para casi toda mujer. Al compararse con estas imágenes, muchas mujeres consideran la posibilidad de agrandar el pecho quirúrgicamente, o sucumben a los ataques de la bulimia, la anorexia u otras formas de odio hacia sí mismas. Las encuestas nacionales, los estudios realizados en los departamentos de ciencias sociales, así como los debates televisivos, documentan el gran nivel de insatisfacción que las mujeres de Estados Unidos sienten hacia su cuerpo. Pero hay otras mujeres que luchan contra esto, negándose a interiorizar la visión que la industria publicitaria tiene del pecho femenino. Intentan arrebatar a los medios de comunicación y a una sociedad extremadamente mercantilizada el cuerpo que Dios les ha dado, a fin de insuflar en él un espíritu más adecuado a la mujer. Numerosas activistas, doctoras, enfermeras, artistas y escritoras se han comprometido de manera consciente a «liberar» al pecho de acuerdo con un esquema femenino.

Vivimos un momento histórico en el que el pecho ha resurgido con renovado vigor. «Han vuelto las tetas», le dice una corpulenta matrona de la alta sociedad a su atónito esposo, mientras baja la es-

calinata con un escotado vestido *(The New Yorker,* 19 de diciembre de 1995). «Serán numerosas las bromas relacionadas con los pechos» es el titular sobre la presentación de la nueva temporada en televisión *(USA Today,* 28 de julio de 1995). Las principales revistas femeninas publican un continuo flujo de artículos sobre el cáncer de mama y de cosmética para el pecho, mientras las revistas y los calendarios feministas intentan devolver a la realidad la obsesión que en Estados Unidos se tiene por el pecho femenino. Si tenemos que hacer caso de todos los indicadores, el mercado del pecho femenino está en alza.

Nadie puede decir con seguridad por qué el pecho se ha convertido, una vez más, en algo tan importante. En la interpretación de este fenómeno, veo factores intemporales y a la vez ligados al tiempo. Mientras el pecho tenga capacidad nutricional, llevará profundamente grabadas sobre sí –tanto para los hombres como para las mujeres– asociaciones con estadios anteriores de la vida: un paraíso perdido para siempre mientras vagamos sin rumbo hacia las responsabilidades de la vida adulta y las distintas formas de alienación endémica de las sociedades postindustriales. Cuanto más atemorizado esté el mundo con las espantosas burocracias y los continuos inventos, mayor será la nostalgia que sintamos por la intimidad y las relaciones básicas. El pecho que conocimos en nuestra infancia, o que interiorizamos a través de la visión que otros tenían de él, continúa alejándose cada vez más.

Lo reclamamos como una forma de combatir todo aquello que nos amenaza, como una especie de amuleto que nos devolverá a la comodidad y la seguridad del bebé lactante. Pero esta devolución se nos niega inevitablemente. Sólo al hacer el amor sentimos a veces la sensación de identidad con el otro cuerpo, el de la madre. Entonces mamamos, y mamar puede ser, tanto para el hombre como para la mujer, una forma de deleite primario. (Resulta difícil apartarse de Freud, incluso a pesar de haber visto sus limitaciones.)

Pero el pecho, como símbolo intemporal del sexo, de la vida y de la nutrición, ahora tiene que luchar contra su significado contrario: receptáculo de enfermedades y de muerte. A este respecto, difícilmente es un símbolo alentador, sobre todo para las mujeres. Hemos llegado a temer a nuestros pechos, a verlos como enemigos en potencia, a luchar contra los genes mortales que a veces albergan. Para mucha gente de hoy en día, el cáncer de mama es el catalizador que ha transformado la forma en que conceptuamos al pecho, de modo que lo vemos, antes que nada, como un problema médico. Y la me-

dicalización del pecho femenino amenaza, cada vez más, con sobrepasar los significados erótico y maternal del mismo.

Tal vez el retorno de los pechos voluminosos a la moda y a los medios de comunicación de masas sea una forma de negar las lágrimas que albergamos por su futuro. A fin de cuentas, nadie sabe en realidad por qué el cáncer de mama va en aumento. Algunas de nuestras mejores suposiciones están relacionadas con la contaminación del medio ambiente y los peligros de la tecnología. Hay que devolver el pecho a lo que fue con anterioridad, antes de los estragos del cáncer de mama, antes de que el mundo empezara a destruirse ciegamente.

El pecho ha sido, y seguirá siendo, un indicador de los valores de la sociedad. Con el tiempo, ha asumido y se ha desprendido de varias capas de pintura religiosa, erótica, doméstica, política, psicológica y comercial. Actualmente refleja una crisis médica y también global. Estamos inquietas por nuestros pechos, del mismo modo que lo estamos por el futuro de nuestro mundo. ¿Qué clase de pecho habrá para las mujeres y los bebés del futuro? ¿Tendremos que enfrentarnos las mujeres a una incidencia cada vez mayor del cáncer de mama? Las que hemos logrado sobrevivir nos sentimos afortunadas de no ser la víctima «una de cada nueve», y casi dichosas si al morir conservamos los pechos.

¿O conseguiremos detener, e incluso invertir, el proceso de crecimiento del cáncer de mama? De conseguirlo, sería una victoria no sólo para las mujeres, sino para todos: para la propia vida, frente a todo aquello que amenaza con aniquilarnos. «Salvemos al pecho» es el eslogan que todo el mundo debería apoyar.

El pecho que podríamos salvar no sería el que perteneció a nuestros antepasados, pues las mujeres tienen algo que decir respecto a su significado y a su utilización. Del mismo modo que hemos encontrado la forma de enseñar las piernas y los pechos, de promover la investigación sobre el cáncer de mama, de luchar por los derechos a amamantar en lugares públicos, de combatir las fascinantes imágenes de los medios de comunicación de masas con imágenes más realistas, también encontraremos una nueva forma de proteger y validar nuestros pechos. Para bien o para mal, más grandes o más pequeños, en la salud o en la enfermedad, los pechos van unidos a nuestro cuerpo y, en el mejor de los casos, pueden proporcionarnos fortaleza y placer.

Apéndices

Notas

El pecho sagrado

1. Marija Gimbutas, *The Language of the Goddess*, pág. 316. La numerosa y a veces contradictoria literatura sobre el tema ha llevado a una arqueóloga a la conclusión de que las figuritas de las Venus «sólo tienen el sexo en común». (Sarah Nelson, «Diversity of the Upper Paleolithic "Venus" Figurines and Archeological Mythology», en *Gender in Cross-Cultural Perspective*, ed. de Caroline Brettell y Carolyn Sargent, pág. 51.)

2. Buffie Johnson, *Lady of the Beasts: Ancient Images of the Goddess and Her Sacred Animals*, pág. 44.

3. James Mellaart, *Çatal Hüyük*, figs. 25-28; Adele Getty, *Goddess: Mother of Living Nature*, págs. 11-12.

4. Juliet Clutton-Brock, «Representation of the Females Breast in Bone Carvings from a Neolithic Lake Village in Switzerland», *Antiquity*, vol. 65 (1991), págs. 908-910; V.C.C. Collum, *The Tressé Iron-Age Megalithic Monument: Its Quadruple Sculptured Breasts and Their Relation to the Mother-Goddess Cosmic Cult*, lámina XXXV.

5. Tikva Frymer-Kensky, *In the Wake of the Goddesses: Women, Culture, and the Biblical Transformation of Pagan Mith*, págs. 159-160. *Véase* también Ruth Hestrin, «"Astarte" Figurines», en *Highlights of Archeology*, págs. 72-73.

6. Karen Armstrong, *A History of God: The 4000-Year Quest of Judaism, Christianity and Islam*, págs. 23-26, 49-50.

7. Anne Baring y Jules Cashford, *The Myth of the Goddess: Evolution of an Image*, pág. 250.

8. Florence Maruéjol, «La nourrice: un thème iconographique», *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, pág. 311.

9. Gay Robins, *Women in Ancient Egypt*, pág. 86.

10. Barbara G. Walker, *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*, pág. 303.

11. Colin Renfrew, *The Cycladic Spirit: Masterpieces from the Nicholas P. Gou-*

landris Collection, pág. 105. *Véanse* también las especulaciones más cautelosas de J. Lesley Fitton, *Cycladic Art,* págs. 66-70.

12. Rodney Castleden, *Minoan Life in the Bronze Age Crete,* pág. 7; Elizabeth Wayland Barber, *Women's Work: The First 20.000 Years,* pág. 110.

13. Reproducido en Baring y Cashford, pág. 114.

14. Theodora Hadzisteliou Price, *Kourotrophos: Cults and Representations of the Greek Nursing Deities.*

15. Diana Darke, *Guide to Aegean and Mediterranean Turkey,* Michael Haag, Londres, 1989, pág. 80; A. Frova, «La statua de Artemide Efesia a Caesarea Maritima», *Bolletino d'Arte,* vol. XLVII, núm. 4, 1992, págs. 305-313. En Roma se pueden ver otras estatuas de múltiples pechos en el Museo del Vaticano, en el Palazzo dei Conservatori y en Villa Albani; en Nápoles, en el Museo Nazionale; en París, en el Louvre; y en Jerusalén en el Israel Museum.

16. James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art,* pág. 52.

17. Eva C. Keuls, *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens.*

18. Esta talla en madera se reproduce en Baring y Cashford, pág. 314.

19. Anne Hollander, *Seeing Through Clothes,* pág. 6.

20. K.J. Dover, «Classical Greek Attitudes to Sexual Behaviour», en *Women in the Ancient World: The Arethusa Papers,* ed. de John Peradotto y J. P. Sullivan, pág. 145.

21. Valerie A. Fildes, *Wet Nursing,* pág. 10.

22. Athenaeus, *The Deipnosophists,* trad. de Charles Burton Gulick (1937), Harvard Univertsity Press, Cambridge, Massachusetts, 1959, vol. VI, págs. 185-187.

23. John J. Winkler, *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece,* pág. 188.

24. *Ibíd.,* pág. 190.

25. Mary R. Lefkowitz, *Women un Greek Myth,* pág. 57.

26. Wm. Blake Tyrrell, *Amazons: A Study in Athenian Mythmaking.*

27. Keuls, págs. 4, 34.

28. Plinio el Viejo, *Natural History,* trad. de H. Rockham, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1942, pág. 587.

29. Jean Starobinski trata este tema pictórico en *Largesse,* págs. 82-85.

30. *Tacitus' «Agricola», «Germany» and «Dialogue on Orators»,* trad. de Herbert W. Benario (1967), University of Oklahoma Press, Norman y Londres, 1991, pág. 117.

31. David Biale, *Eros and the Jews: From Biblical Israel to Contemporary America,* pág. 27.

32. *Ibíd.,* pág. 26.

33. «Infant Feeding in the Bible», *Midwife, Health Visitor and Community Nurse,* vol. 23, 1987, pág. 312.

34. Marcia Falk, *The Song of Songs, A New Translation,* pág. XV. Las citas del *Cantar* proceden de los números 25, 29, 15 y 23.

35. Ariel Bloch y Chana Bloch, *The Song of Songs, A New Translation,* pág. 31.

36. Josy Eisenberg, *La femme au temps de la Bible,* pág. 85.

37. Jean Claude Bologne, *Histoire de la pudeur,* pág. 84.

38. Paul Valéry, *Écrits sur l'art,* Club des Librairies de France, París, 1962, pág. 138.

39. *Véase* E. Clive Rouse, *Medieval Wall Paintings,* pág. 60.

40. Anglicus Bartholomaeus, *On the Properties of Things,* citado en Clarissa Atkinson, *The Oldest Vocation: Christian Motherhood in the Middle Ages,* pág. 58.

41. Urban T. Holmes, *Medieval Man: His Understanding of Himself, His Society, and the World,* pág. 90.

42. Doris Desclais Berkvam, *Enfance et maternité dans la littérature française des XIIe et XIIIe siècles,* pág. 49.

43. Berkvam, *ibíd.,* pág. 48, remite especialmente a Philippe de Novare, *Les quatre âges de l'homme,* F. Didot, París, 1888, pág. 2.

44. Esta cita y las que siguen son de *Tristan de Nanteuil,* ed. de K.V. Sinclair, Van Gorcum, Assen, 1971, citado en Berkvam, *ibíd.,* pág. 53.

45. Danièle Alexandre-Bidon, «La lettre volée: apprendre à lire à l'enfant au Moyen-Âge», pág. 988.

46. *Aucassin et Nicolette,* ed. de Mario Roques, Champion, París, 1929, sec. 12.

47. Citado en Bologne, pág. 54. La traducción de las citas referentes a las notas 47 y 48 ha sido una sugerencia de la profesora de Stanford Brigitte Cazelles.

48. Citado en J. Houdoy, *La beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XIIe au XVIe siècles,* págs. 60-61.

49. Adaptado de *The Book of the Knight La Tour-Landry,* trad. del original francés al inglés durante el reinado de Enrique VI, ed. de Thomas Wright, pág. 49.

50. Dante, *The Divine Comedy* (Purgatorio, cap. 23, v. 102), trad. de Dorothy Sayers, Penguin Books, Baltimore, 1955, vol. 2, pág. 250.

51. Marina Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary.*

52. Margaret R. Miles, «The Virgin's One Bare Breast: Female Nudity and the Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance Culture», en *The Female Body in Western Culture,* ed. de Susan Rubin Suleiman, págs. 193-208.

53. El argumento que sigue procede en su mayor parte de James Bruce Ross, «The Middle-Class Child in Urban Italy, Fourteenth to Early Sixteenth Century», en *The History of Childhood,* ed. de Lloyd deMause, págs. 183-196.

54. *Ibíd.,* pág. 199.

55. Shari L. Thurer, *The Myths of Motherhood: How Culture Reinvents the Good Mother,* pág. 83.

56. Carolyn Bynum, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women,* lámina 17 y págs. 269-276.

57. Catalina de Siena, *The Dialogue,* trad. de Suzanne Noffke, págs. 179-180.

58. Juliana, *A Book of Showings to the Anchoress Julian of Norwich,* 2ª parte, ed. de Edmund Colledge y James Walsh, pág. 592.

59. Santa Teresa, *The Complete Works,* trad. y ed. de E. Allison Peers, Sheed and Ward, Londres y Nueva York, 1946, vol. 2, págs. 130-131.

60. Este argumento procede en gran medida de Atkinson, págs. 58-60, y a sus referencias a *The Golden Legend of Jacobus de Voragine,* ed. de Grander Ryan y Helmut Rippeger, Arno Press, Nueva York, 1969, pág. 714. Para las historias sobre lactancia en las vidas de los santos *véase* también Donald Weinstein y Rudolph M. Bell, *Saints and Society,* págs. 24-25.

61. Nicholas Love, «The Myrrour of the Blessyd Life of Christ», en *The Oxford Book of Late Medieval Verse and Prose,* Clarendon, Oxford, 1985, pág. 96.

62. Citado en Satia y Robert Bernen, *Myth and Religion in European Painting, 1270-1700,* pág. 172. El original dice: «*L'enfant prend la mamelle / Et lacte pascitur. / C'est du lait de pucelle / Quod non corrumpitur. / La chose est bien nouvelle / Quod virgo mater est. / Et sans coulpe charnelle / Hic puer natus est*».

63. John Calvin, *Tracts and Treatises on the Reformation of the Church,* ed. de Henry Beveridge, vol. 1, pág. 317.

64. Françoise Loux, *Les corps dans la société traditionelle,* pág. 154.

65. Una foto de este sillón se puede ver en Isabel Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica española: las sillerías de coro,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1979, fig. 106.

El pecho erótico

1. Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages,* pág. 159.
2. Anne Hollander, *Seeing Through Clothes,* pág. 187.
3. Romi, *La mythologie du sein,* pág. 29.
4. *Ibid.,* pág. 30.
5. Dominique Gros, *Le sein dévoilé,* pág. 27.
6. Pierre Champion, *La dame de beauté, Agnès Sorel,* pág. 39.
7. Peter Fryer, *Mrs. Grundy: Studies in English Prudery,* págs. 172-173.

8. El original, de «Regrets de la belle heaumière» de Villon, dice: «*Ces gentes épaules menues, / Ces bras longs et ces mains traitisses, / Petits tetins, hanches charnues*».

9. Los versos pertinentes, del poeta del siglo XV Gratien du Pont, dicen: «*Tes tetins sont: blancz, rondz comme une pomme / Sy durs et fermes; que jamays en veit homme / Loing lung de laultre*». Citado por Alison Saunders, *The Sixteenth-Century Blason Poétique,* pág. 63.

10. Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso,* Laterza, Bari, 1928, pág. 14. El original dice: «*Vengon e van come onda al primo margo*».

11. Citado en Naomi Yavneh, «The Ambiguity of Beauty in Tasso and Petrarch», en *Sexuality and Gender in Early Modern Europa: Institutions, Texts, Images,* ed. de James Grantham Turner, pág. 141.

12. Agnolo Firenzuola, *Of the Beauty of Women,* trad. de Clara Bell, pág. 76.

13. J. Houdoy, *La beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XIIe au XVIe siècles,* pág. 96.

14. Para un magistral relato de la vida de Veronica Franco, *véase* Margaret R. Rosenthal, *The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice.*

15. Mila Contini, *Fashion from Ancient Egypt to the Present Day,* pág. 118.

16. Doy las gracias a la historiadora Judith Brown por este informe de Guido Ruggiero. *Véase* también Guido Ruggiero, *Binding Passions: Tales of Magic, Marriage, and Power at the End of the Renaissance,* págs. 48-49.

17. Hollander, *Seeing Through Clothes,* págs. 188-198, 203-204.

18. La historiadora del arte Lynne Lawner llama la atención respecto a las múltiples pinturas de cortesanas que se señalan o se sostienen los pechos, y que ella considera una reminiscencia de las antiguas figuras de diosas. Sin embargo, a pesar de las supuestas alusiones a fuentes religiosas del pasado, pinturas como *Cortesana* de Paris Bordone (National Galleries of Scotland, Edimburgo), *Retrato de una mujer* de Palma el Viejo (Staatliche Museum Preussicher Kulturbesitz, Berlín) y *La Fornarina* de Giulio Romano (Galleria Nationale, Roma), no son otra cosa que básicamente eróticos. Lynne Lawner, *Lives of the Courtesans,* pág. 96.

19. Keith Thomas, *Religion and the Decline of Magic,* págs. 445-446.

20. Anne Llewellyn Barstow, *Witchcraze: A New History of the European Witch Hunts,* págs. 129 y 130.

21. Jim Sharpe, «Women, Witchcraft, and the Legal Process», en *Women, Crime, and the Courts in Early Modern England,* ed. de Jenny Kermode y Garthine Walker, pág. 109-110.

22. Barstow, pág. 144.

23. Margaret L. King, *Women of the Renaissance,* págs. 144-146.

24. El original dice: «*Mais petite boulle d'ivoire, / au milieu de qui est assise / une fraise ou une serise (...) Quant on te voit, il vient à maintz / une envie dedant les mains / de te taster, de te tenir: / mais il se fault bien contenir / d'en approcher, bon gré ma vie, / Car il viendrait une autre envy. / (...) A bon droit hereux on dira / celuy qui de laict t'emplira / faisant d'ung tetin de pucelle / tetin de femme entière et belle*». Pascal Laîné y Pascal Quignart, *Blasons anatomiques du corps féminin,* págs. 51-52.

25. El original dice: «*Tetin, qui n'as rien que la peau, / tetin flat, tetin de drappeau, (...) Tetin au grand villain bout noir / comme celuy d'un entonnoir, / (...) Tetin prope pour en enfer / nourrir les enfants de lucifer. / (...) Va, gran vilain tetin puant, / tu fournirois bien en suant, / de civette et de parfums, / pour faire cent mille defunctz*», *ibid.,* págs. 118, 121.

26. Este argumento corresponde a Lawrence D. Kritzman, *The Rhetoric of Sexuality and the Literature of the French Renaissance.*

27. El soneto VIII de Labé empieza así: «*Je vis, je meurs: je me brule et me noye*». Louise Labé, *Oeuvres complètes,* ed. de Enzo Giudici, pág. 148.

28. Los versos originales del Soneto 4 de Labé dicen: «*Depuis qu'Amour cruel empoisonna / premierement de son feu ma poitrine, / tousjours brulay de sa fureur divine, / qui un seul jour mon coeur n'abandonna*», *ibíd.*, pág. 144.

29. El original del Soneto CXIV dice: « (...) *ma main, maugré moi, quelque fois / de l'amour chaste outrepasse les lois / dans votre sein cherchant ce qui m'embraise*», Pierre de Ronsard, *Les amours,* ed. de Henry y Catherine Weber, pág. 72.

30. El soneto XXXIX dice: «*Pleut il à Dieu n'avoir jamais tâté / si follement le tetin de m'amie! / (...) Qui eût pensé, que le cruel destin / eût enfermé sous un si beau tetin / un si gran feu, pour m'en faire la proie?*», *Ibíd.*, pág. 26.

31. Françoise Bardon, *Diane de Poitiers et le mythe de Diane.*

32. Philippe Erlanger, *Diane de Poitiers: Déesse de la Renaissance,* pág. 206.

33. *Ibíd.*, pág. 193.

34. Le Seigneur de Brantôme, *Lives of Fair and Gallant Ladies,* pág. 150.

35. *Ibíd.*, pág. 151.

36. Contini, pág. 92.

37. Brantôme, pág. 205; Paul Lacroix, *Les secrets de beauté de Diane de Poitiers.*

38. Citado en Anne de Marnhac, *Femmes au bain: Les métamorphoses de la beauté,* pág. 29.

39. Georges Vigarello, *Le propre et le sale: L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge,* pág. 70.

40. Orest Ranum, «The Refuges of Intimacy», en *A History of Private Life: Passions of the Renaissance,* ed. de Philippe Ariès y Georges Duby, vol. III, ed. de Roger Chartier, trad. de Arthur Goldhammer, pág. 222.

41. King, pág. 12.

42. Citado en Joseph Illick, «Anglo-American Child-Rearing», en *The History of Childhood,* ed. de Lloyd deMause, pág. 308.

43 Citado en Yvonne Knibiehler y Catherine Fouquet, *L'histoire des mères,* pág. 86.

44. Philippe Erlanger, *Gabrielle d'Estrées: Femme fatale,* pág. 83.

45. Inès Murat, *Gabrielle d'Estrées,* págs. 425-426.

46. Para una argumentación más amplia sobre este tema, *véase* Eileen O'Neill, «(Re)Presentations of Eros: Exploring Female Sexual Agency», en *Gender / Body / Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing,* ed. de Alison Jaggar y Susan Bordo, págs. 69-70.

47. Citado en Judith Brown, *Immodest Acts: The Life of a Lesbian Nun in Renaissance Italy,* pág. 167.

48. Guido Ruggiero, *The Boundaries of Eros: Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice,* págs. 189-190.

49. Brown, pág. 6.

50. Esta parte se debe a Marina Warner, *Monuments and Maidens,* págs. 38-60; y a Andrew Belsey y Catherine Belsey, «Icons of Divinity: Portaits of Elizabeth I», en *Renaissance Bodies: The Human Figure in English Culture c. 1540-1660,* ed. de Lucy Gent y Nigel Llewellyn, págs. 11-35.

51. Para la indumentaria femenina isabelina *véase* Elizabeth Ewing, *Fashion in Underwear*, págs. 20-27; Jane Ashelford, *Dress in the Age of Elizabeth*, págs. 11-42; Christopher Breward, *The Culture of Fashion*, págs. 44-48.

52. Valerie A. Fildes, *Breasts, Bottles, and Babies*, pág. 102.

53. Christopher Hibbert, *The Virgin Queen: Elizabeth I, Genius of the Golden Age*, pág. 10.

53a. El original dice: *Her locks are plighted like the fleece of wool / (...) / Her lips are roses over-wash'd with dew / (...) / Her paps are like fair apples in the prime, / As round as orient pearls, as soft as down.*

53b. El original dice: *Her lips did smell like unto Gillyflowers; / Her ruddy cheeks like unto Roses red; / Her snowy broews budded Bellamours; / Her lovely eyes like Pinks but newly spread; / Her goodly bosom like a Strawberry bed; / Her neck like to a bunch of Columbines; / Her breast like Lilies, ere their leaves be shed; / Her nipples like young-blossomed Jessamines.*

53c. El original dice: *Her cheeks like apples which the sun hath rudded, / Her lips like cherries charming men to bite, / Her breast like to a bowl of cream uncrudded, / Her paps like lilies budded.*

53d. El soneto CXXX dice: *My mistress' eyes are nothing like the sun; / Coral is far more red than her lips red; / If snow he white, why then her breasts are dun, / (...) / And yet, by heaven, I think my love as rare / As any she belied with false compare.*

54. Nancy Vickers, «The blazon of sweet beauty's best: Shakespeare's *Lucrece*», en *Shakespeare and the Question of Theory*, ed. de Patricia Parker y Geoffrey Hartman, págs. 95-115.

55. Kirkpatrick Sale, *The Conquest of Paradise: Christopher Columbus and the Columbian Legacy*, pág. 176.

56. Catherine Keller, «The Breast, The Apocalypse, and the Colonial Journey», pág. 64.

56a. El original dice: (...) *I have given suck, and know / How tender 'tis to love the babe that milks me; / I would while it was smiling in my face / Have plucked my nipple from his boneless gums / And dashed the brains out, had I sworn as you / Have done to this.*

56b. El original dice: *When I was fair and young, and favor graced me, / Of many was I sought, their mistress for to be. / But I did scorn them all, and answered them therefore, / «Go, go, go, seek some otherwhere, / Importune me no more!» / (...) / Then spake fair Venus's son, that proud victorious boy, / And said, «Fine dame, since that you be so coy, / I will pluck your plumes that you shall say no more, / 'Go, go, go, seek some otherwhere, / Importune me no more!'» / (...) / When he had spake these words, such change grew in my breast / That neither night nor day since that I could take / any rest. / Then lo! I did repent that I had said before, / «Go, go, go, seek some otherwhere, / Importune me no more!»*

57. Louis B. Wright, *Middle-Class Culture in Elizabethan England*, pág. 114.

58. Dorothy McLaren, «Marital Fertility and Lactation, 1570-1720», en *Women in English Society, 1500-1800*, ed. de Mary Prior, págs. 26-28, y Rosa-

lind K. Marshall, *Virgins and Viragos: A History of Women in Scotland from 1080-1980,* pág. 117.

59. Mary Abbott, *Family Ties: English Families, 1540-1920,* pág. 48.

60. Lawrence Stone, *The Family, Sex, and Marriage in England, 1500-1800,* pág. 270, y Fildes, *Breasts,* pág. 102.

61. Citado por Morwenna y John Rendle-Short, *The Father of Child Care: Life of William Cadogan (1711-1797),* pág. 26

62. Germaine Greer, Susan Hastings, Jeslyn Medoff, Melinda Sansone, eds. de *Kissing the Rod: An Anthology of Seventeenth-Century Women's Verse,* pág. 243. Los poemas de «Eliza», Aphra Behn y «Ephelia» se hallan en las págs. 145-146, 243-246 y 274.

63. Fildes, *Breasts,* pág. 101.

64. Basándose en estadísticas no oficiales, Edward Shorter localiza distintos brotes de incremento de actividad sexual extramarital a finales del siglo XVI, comienzos del XIX y finales del XX. Edward Shorter, *The Making of the Modern Family,* pág. 81.

65. Citado por William Manchester, *A World Lit Only by Fire,* pág. 68.

66. Edward Lucie-Smith, *Sexuality in Western Art,* pág. 75.

67. Linda Woodbridge, *Women and the English Renaissance: Literature and the Nature of Womankind, 1540-1620,* pág. 218.

68. Joan Kelly Gadol, «Did Women Have a Renaissance?», en *Becoming Visible: Women in European History,* ed. de Renate Bridenthal y Claudia Koonz, pág. 160.

69. Alan Macfarlane, *Marriage and Love in England: Modes of Reproduction, 1300-1840,* pág. 298.

El pecho doméstico

1. Este capítulo está en deuda con Simon Schama, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age,* sobre todo por las págs. 536-544.

2. Wayne E. Franits, *Paragons of Virtue: Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art,* págs. 111-119.

3. Citado por Mary Frances Durantini, *The Child in Seventeenth-Century Dutch Painting,* pág. 18, con cambios poéticos elaborados por Bram Dijkstra.

4. Teellinck, 1639, vol. 2, pág. 85, citado por Franits, pág. 227.

5. Jacob Cats, *Houwelijck,* Middelburg, 1625, cap. 5, pág. 56, citado por Franits, pág. 115.

6. Durantini, pág. 19.

7. Citado en Schama, pág. 538.

8. Zbigniew Herbert, *Still Life with a Bridle: Essays and Apocryphas,* trad. de John y Bogdana Carpenter, pág. 29.

9. Schama, pág. 540.

10. Adriaen van de Venne, *Moeder,* en Jacob Cats, *Houwelijck,* Amsterdam, 1632, reproducido en Schama, pág. 544, y Franits, pág. 131.

11. Reproducido en Franits, pág. 116.

12. «Mujer amamantando a un niño», 1474, grabado de la serie *Nueve Figuras,* Amsterdam, Rijksmuseum-Stichtung, reproducido en Franits, pág. 114.

13. Durantini, págs. 6-21.

14. J.H. Huizinga, *Dutch Civilisation in the Seventeenth-Century and Other Essays,* pág. 114.

15. R.H. Fuchs, *Dutch Painting,* pág. 42.

16. Schama, pág. 459.

17. Anne Hollander, *Seeing Through Clothes,* págs. 110-111.

18. Schama, pág. 402.

19. Schama, pág. 403, refiriéndose al «Voyage de Hollande» de Diderot, en *Oeuvres,* París, 1819, vol. 7, pág. 41.

El pecho político

1. Mervyn Levy, *The Moons of Paradise,* pág. 87.

2. Linda Pollock, *Forgotten Children: Parent-Child Relations from 1500 to 1900,* pág. 215.

3. *Hommage à Robert Debré (1882-1978): L'épopée de la médicine des enfants,* Musée de l'Assistance Publique, París, 1988, pág. 40.

4. Elisabeth Badinter, *Mother Love: Myth and Reality,* pág. xix. *Véase* también George D. Sussman, *Selling Mothers' Milk: The Wet-Nursing Business in France, 1715-1914,* pág. 22.

5. Para los hábitos de la lactancia en Gran Bretaña, *véase* Valerie Fildes, *Breasts, Bottles, and Babies,* en especial págs. 98-122 y págs. 152-163.

6. Lynn Hunt, «Introduction», en *Eroticism and the Body Politic,* ed. de Lynn Hunt, pág. 1.

7. Ruth Perry, «Colonizing the Breast: Sexuality and Maternity in Eighteenth-Century England», pág. 216.

8. Citado en Morwenna y John Rendle-Short, *The Father of Child Care: Life of William Cadogan (1711-1797),* pág. 26.

9. William Cadogan, *An Essay upon Nursing, and the Management of Children, From their Birth to Three Years of Age,* reproducido en ibíd. Las citas de Cadogan pertenecen a las págs. 7, 24, 23, 24, 6 y 7.

10. Catherine M. Scholten, *Childbearing in American Society, 1650-1850,* pág. 14.

11. Sylvia D. Hoffert, *Private Matters: American Attitudes Toward Childbearing and Infant Nurture in the Urban North, 1800-1860,* pág. 148.

12. Londa Schiebinger, *Nature's Body: Gender in the Making of Modern Science,* págs. 40-41.

13. Doris Desclais Berkvam, *Enfance et maternité dans la littérature française des XIIe et XIIIe siècles,* págs. 46-47.

14. Derrick B. Jelliffe y E.F. Patrice Jelliffe, *Human Milk in the Modern World,* pág. 2.

15. Jean-Jacques Rousseau, *Émile: or On Education,* trad. de Alan Bloom, págs. 254-264.

16. Jean-Jacques Rousseau, *The Confessions,* trad. de J.M. Cohen, pág. 301.

17. Madame Roland, *Mémoires,* Mercure de France, París, 1986, pág. 333.

18. Marilyn Yalom, *Blood Sisters: The French Revolution in Women's Memory,* pág. 125.

19. Reproducido en *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760-1830,* ed. de Viktoria Schmidt-Linsenhoff, pág. 515.

20. Marilyn Yalom, *Les temps des orages: Aristocrates, bourgeoises, et paysannes racontent,* pág. 105.

21. *Archives Parlementaires de 1787 à 1860,* 1ª ser., vol. LXVII, 1905, pág. 614. *Véase* también Fanny Fay-Sallois, *Les nourrices à Paris au XIXe siècle,* pág. 120.

22. Schiebinger, pág. 69.

23. Mary Lindemann, «Love for Hire: The Regulation of the Wet-Nursing Business in Eighteenth-Century Hamburg», pág. 390.

24. Madelyn Gutwirth, *The Twilight of the Goddesses: Women and Representation in the French Revolutionary Era,* pág. 349.

25. Yalom, *Blood Sisters,* pág. 166.

26. Mary Jacobus, «Incorruptible Milk: Breast-Feeding and the French Revolution», en *Rebel Daughters,* ed. de Sara E. Melzer y Leslie W. Rabine, pág. 54.

27. Citado por Gutwirth, pág. 348.

28. *Égyptomanie,* Louvre, París, 1994, pág. 160.

29. Los discursos de Hérault de Séchelles para el Festival de la Regeneración aparecieron en *Le Moniteur* del 12 de agosto de 1793.

30. Barbara Gelpi, «Significant Exposure: The Turn-of-the-Century Breast», *Nineteenth-Century Contexts,* de próxima aparición.

31. Willett y Phillis Cunnington, *The History of Underclothes,* pág. 97.

32. Citado por Ewa Lajer-Burcharth, «La rhétorique du corps féminin sous le Directoire», en *Les femmes et la Révolution Française,* ed. de Marie-France Brive, vol. 2, pág. 221.

33. Citado por Julian Robinson, *The Fine Art of Fashion,* pág. 44.

34. Para un comentario más extenso acerca de la «Libertad» de Delacroix, *véase* Marcia Pointon, *Naked Authority: The Body in Western Painting, 1830-1908,* págs. 59-82.

35. Michel Droit, «Quand Paris applaudissait sa Liberté», *Le Figaro,* 11 de agosto de 1994.

36. Interpretaciones más profundas sobre las imágenes del pecho en la Francia republicana se pueden encontrar en Paul Trouillas, *Le complexe de Ma-*

rianne; Maurice Agulhon, *Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France, 1789-1880,* trad. de Janet Lloyd; y Gutwirth.

37. Sally G. McMillen, *Motherhood in the Old South: Pregnancy, Childbirth, and Infant Rearing,* pág. 118.

38. *Victorian Women: A Documentary Account of Women's Lives in Nineteenth-Century England, France, and the United States,* ed. de E. Hellerstein, L. Hume, K. Offen, E. Freedman, B. Gelpi y M. Yalom, págs. 231-232.

39. Nell Painter, *Sojourner Truth: A Life, A Symbol.* Agradezco a la profesora Painter de Princeton que llamara mi atención respecto al incidente de Sojourner Truth, y por compartir conmigo su manuscrito antes de que éste se publicara.

40. Fue Wilfred Stone, profesor emérito de Stanford, quien me hizo reparar en las citas de Tennyson.

41. Peter Gay, *The Education of the Senses: The Bourgeois Experience, Victoria to Freud,* págs. 337-338.

42. Flora Thompson, *Lark Rise to Candleford,* Oxford University Press, Londres, Nueva York y Toronto, 1954, págs. 139-140.

43. Jane T. Costlow, «The Pastoral Source: Representations of the Maternal Breast in Nineteenth-Century Russia», en *Sexuality and the Body in Russian Culture,* ed. de Jane T. Costlow, Stephanie Sandler y Judith Vowles, pág. 225.

44. Patrick P. Dunn, «That Enemy Is the Baby: Childhood in Imperial Russia», en *The History of Childhood,* ed. de Lloyd deMause, pág. 387.

45. Costlow, pág. 228.

46. La siguiente argumentación se basa en gran medida en Paul Weindling, *Health, Race and German Politics Between National Unification and Nazism, 1870-1945,* págs. 192-205.

47. Para imágenes francesas *véase* Jean Garrigues, *Images de la Révolution: L'imagerie républicaine de 1789 à nous jours,* págs. 114-115, 118.

48. Dr. Magnus Hirschfeld, *Sittengeschichte des Weltkrieges,* vol. 1, lámina frente a la pág. 64.

49. *Véase* Peter Paret, Beth Irwin Lewis y Paul Paret, *Persuasive Images*; Libby Chenault, *Battlelines: World War I Posters from the Bowman Gray Collection*; y Walton Rawls, *Wake Up, America! World War I and the American Poster.*

50. Bernard Denscher, *Gold Gab Ich Für Eisen: Österreichische Kriegsplakate 1914-1918,* Jugend & Volk, Viena, 1987, págs. 100, 106.

51. Hirschfeld, págs. 250-255.

52. *Varga: The Esquire Years, A Catalogue Raisonné,* ed. de Robert Walker, pág. 150.

53. Ralph Stein, *The Pin-Up from 1852 to Now,* pág. 139.

54. Virginia Hewitt, *Beauty and the Banknote: Images of Women on Paper Money,* pág. 18.

55. *New York Times,* 5 de abril de 1994.

56. Barbara Sichtermann, *Femininity: The Politics of the Personal,* trad. de John Whitlam, pág. 61.

57. Françoise Thébaud, *Quand nos grand-mères donnaient la vie: La maternité en France dans l'entre-deux-guerres,* pág. 86.

58. Doy las gracias al profesor Robyn Owens de la University of Western Australia por el «Formulario de consentimiento para el suplemento alimenticio infantil» de Tasmania y la política de la lactancia en Australia.

59. Datha C. Brack, «Social Forces, Feminism, and Breastfeeding», págs. 556-561.

60. Editorial del *Globe* de Boston, 31 de mayo de 1994.

61. Esta parte se debe en gran medida a Linda M. Blum, «Mothers, Babies, and Breastfeeding in Late Capitalist America: The Shifting Contexts of Feminist Theory», págs. 1-21.

62. *New York Times,* 7 de abril de 1988.

63. Zillah R. Eisenstein, *The Female Body and the Law,* pág. 213.

64. Gabrielle Palmer, *The Politics of Breastfeeding,* pág. 265.

65. *Chronicle* de San Francisco, 16 de septiembre de 1993.

66. *International Herald Tribune,* 9 de agosto de 1994.

67. Vanessa Maher, «Breast-Feeding in Cross-Cultural Perspective», en *The Anthropology of Breast-Feeding: Natural Law or Social Construct,* ed. de Vanessa Maher, págs. 3-4.

El pecho psicológico

1. Sigmund Freud, *Complete Works of Sigmund Freud,* vol. VII, pág. 181; vol. XVI, pág. 314.

2. *Ibíd.,* vol. VII, pág. 222.

3. *Ibíd.,* vol. XXIII, pág. 188.

4. *Ibíd.,* vol. V, págs. 372-373.

5. *Ibíd.,* vol. IV, págs. 286-287.

6. *Ibíd.,* vol. VII, pág. 51.

7. *Ibíd.,* pág. 52.

8. *Ibíd.,* vol. IV, pág. 204.

9. *Ibíd.,* vol. XXIII, pág. 188.

10. *Ibíd.,* pág. 189.

11. *Ibíd.,* vol. VII, pág. 182.

12. *Ibíd.,* vol. XIII, pág. 193.

13. *Ibíd.*

14. *Ibíd.,* pág. 299.

15. Este pastiche se ha creado basándonos en los ensayos de Freud «Some Psychic Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes» (1925), «Female Sexuality» (1931) y «Femininity» (1933).

16. Freud, vol. XX, pág. 122.

17. O. Isakower, «A Contribution to the Patho-Psychology of Phenomena Associated with Falling Asleep», págs. 331-345.

18. *Véase,* por ejemplo, O. Townsend Dann, «The Isakower Phenomenon Revisited: A Case Study», *International Journal of Psycho-Analysis,* vol. 73, núm. 3, Otoño de 1992, págs. 481-491; y Charles A. Peterson, «Aloneness and the Isakower Phenomenon», *Journal of the American Academy of Psychoanalysis,* vol. 20, núm. 1, Primavera de 1992, págs. 99-113.

19. Esta cita y las que siguen son de Melanie Klein, «Some Theoretical Conclusions Regarding the Emotional Life of the Infant», en *Developments in Psychoanalysis,* ed. de Melanie Klein y otros, págs. 199-207.

20. Citado con permiso de Minerva Neiditz. El original dice: *Melanie Klein said / that little children / are envious of their mother's breasts / and imagine that they can enter them / and scoop out all their goodnes. / If what she says is true / few of us would ever / suckle such savages.*

21. John E. Beebe, M.D., comunicación personal. *Véase* también su introducción a Carl Jung, *Aspects of the Masculine.*

22. James Astor, «The Breast as Part of the Whole: Theoretical Considerations Concerning Whole and Part Objects», pág. 118. La siguiente cita es de la pág. 117.

23. Joellen Werne, ed. de, *Treating Eating Disorders,* pág. xv.

24. Kim Chernin, *The Obsession: Reflections on the Tyranny of Slenderness. Véase* también Susan Bordo, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body,* sobre todo las págs. 139-164.

25. Philip Roth, *The Breast,* págs. 66-67.

26. Freud, vol. XXII, pág. 122.

27. *Ibíd.,* vol. I, págs. 117-128.

El pecho comercializado

1. Entrevista con la doctora Dominique Gros, «Le sein: Image du paradis», *Le Nouvel Observateur,* 20-26 de abril de 1995.

2. Anne Hollander, *Seeing Through Clothes.*

3. Susan Bordo, «The Body and Reproduction of Femininity», en *Gender / Body / Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing,* ed. de Alison Jaggar y Susan Bordo, pág. 14. *Véase* también Duncan Kennedy, *Sexy Dressing,* pág. 168.

4. Esta parte se ha obtenido de Alison Carter, *Underwear: The Fashion History,* y Elizabeth Ewing, *Fashion in Underwear.*

5. David Kunzle, *Fashion and Fetishism: A Social History of the Corset, Tight-Lacing and Other Forms of Body-Sculpture in the West,* pág. 111.

6. Montaigne, *The Complete Essays,* trad. de Donald Frame, Stanford University Press, Stanford, California, 1965, vol. I, parte 14, pág. 41.

7. Para la utilización que los franceses hacían de la varilla central y otras

peculiaridades relacionadas con la ropa interior, *véase* Cécile Saint-Laurent, *Histoire imprévue des dessous féminins;* y Béatrice Fontanel, *Corsets et soutiens-gorge: L'épopée du sein de l'Antiquité à nous jours.*

8. Las citas son de Peter Fryer, *Mrs. Grundy: Studies in English Prudery,* págs. 173-174.

9. Fontanel, págs. 31-32.

10. Las dos referencias son de Kunzle, págs. 81-82.

11. Dos de los ejemplos franceses más famosos son *L'essai du corset* de A.F. Dennel *d'après* P.A. Wille, 1780, y *Tailleur essayant un corps* de Dupin *d'après* Le Clerc, 1778. Para una versión del oportunismo machista frente al pecho *véase* Hogarth, *The Sleeping Congregation,* donde muestra a un clérigo que observa el escotado corpiño de una mujer que se ha quedado dormida durante un aburrido sermón.

12. Jacques Bonnaud, *Dégradation de l'espèce humaine par l'usage du corps à baleine: Ouvrage dans lequel on démontre que c'est aller contre les lois de la nature, augmenter la dépopulation et abâtardir pour ainsi dire l'home que de le mettre à la torture dès les premiers moments de son existence, sous prétexte de le former.* Para ejemplos en Alemania, *véase* Almut Junker y Eva Stille, *Geschichte des Unterwäsche 1700-1900,* págs. 39-40.

13. Philippe Perrot, *Le travail des apparences, ou les transformations du corps féminin XVIIIe-XIXe siècle,* págs. 235-236.

14. Citado en C. Willett y Phillis Cunnington, *The History of Underclothes,* pág. 69. *Véase* también Norah Waugh, *Corsets and Crinolines,* pág. 71.

15. *Véase* Claudia Brush Kidwell y Valerie Steele, *Men and Women: Dressing the Part.*

16. Rosemary Hawthorne, *Bras: A Private View,* pág. 20.

17. Junker and Stille, págs. 152-153.

18. Citado en Cunnington, pág. 126.

19. Citado en Gustave Joseph Witkowski, *Anecdotes historiques et religieuses sur les seins et l'aillaitement comprenant l'histoire du décolletage et du corset,* pág. 389.

20. *Véase,* por ejemplo, J.H. Kellogg, M.D., *The Influence of Dress in Producing the Physical Decadence of American Women.*

21. Abba Goold Woolson, *Women in America from Colonial Times to the 20th Century.* Las citas pertenecen a las págs. 11, 20, 54, 49, 75, 114-115, 134-135.

22. Lois W. Banner, *American Beauty,* pág. 128.

23. Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class,* pág. 172.

24. Dr. Magnus Hirschfeld, *Sittengeschichte des Weltkrieges,* vol. 1, pág. 76.

25. Maidenform, Inc., folleto de 1992.

26. Clifford F. Dowkontt, M.D., *The Hygiene of the Breasts,* págs. 37-38.

27. Nora Ephron, «A Few Words About Breasts», *Esquire,* mayo de 1972.

28. *Politique Hebdo,* 28 de agosto al 3 de septiembre de 1975, págs. 19-20.

29. Sally Wadyka, «Bosom Buddies», *Vogue,* agosto de 1994.

30. *Wall Street Journal,* 2 de diciembre de 1988.

31. Jeremy Weir Alderson, «Breast Frenzy», *Self,* diciembre de 1988.

32. *Chronicle* de San Francisco, 11 de agosto de 1994.

.33. Le Seigneur de Brantôme, *Lives of Fair and Gallant Ladies,* págs. 131, 143. Hoy en día, en la consideración del placer, ver desvestirse a la propia pareja ocupa el segundo lugar, y sólo por detrás de la penetración sexual. Además, un 93 por ciento de los hombres y un 81 por ciento de las mujeres consideran «muy atrayente» o «bastante atrayente» la visión de su enamorada o su enamorado desnudándose: Robert Michael y otros, *Sex in America,* págs. 146-147.

34. Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays,* pág. 138.

35. Eunice Lipton, *Alias Olympia: A Woman's Search for Manet's Notorious Model & Her Own Desire,* pág. 151.

36. Citado en Michael Jubb, *Cocoa and Corsets,* sin pág., frente a la introducción.

37. Paul Hammond, *French Undressing: Naughty Postcards from 1900 to 1920,* pág. 11.

38. Delia M. Rios, «Media and the Message: Sex», *Examiner* de San Francisco, 2 de octubre de 1994.

39. Esta y las siguientes citas de Gail proceden de Daphna Ayalah e Isaac J. Weinstock, *Breasts: Women Speak About Their Breasts and Their Lives,* págs. 99-103.

40. Ellen Berscheid, Elaine Walster y George Bohrnsted, «Body Image», *Psychology Today,* noviembre de 1973.

41. A. George Gitter, Jack Lomranz, Leonard Saxe y Yoram Bar-Tal, «Perceptions of Female Physique Characteristics by American and Israeli Students», págs. 7-13; Lora Jacobi y Thomas Cash, «In Pursuit of the Perfect Appearance: Discrepancies Among Self-Ideal Percepts of Multiple Physical Attributes», págs. 379-396.

42. Citado en Robert Atwan, Donald McQuade y John Wright, *Edsels, Luckies & Frigidaires: Advertising the American Way,* pág. 350.

43. Nicholas Drake, *The Fifties in Vogue,* pág. 10.

44. John Steinbeck, *The Wayward Bus,* The Viking Press, Nueva York, 1947, pág. 5.

45. *Examiner* de San Francisco, 19 de junio de 1994.

46. Ayalah y Weinstock, págs. 72-77.

47. Para uno de los mejores libros sobre Madonna, *véase The Madonna Connection: Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory,* ed. de Cathy Schwichtenberg.

48. Lori Parch, «The Quest for the Perfect Bra», en *Self,* marzo de 1995.

49. John d'Emilio y Estelle B. Freedman, *Intimate Matters: A History of Sexuality in America,* págs. xi, xii.

50. Nancy F. Cott, «The Modern Woman of the 1920's, American Style», en *A History of Women: Toward a Cultural Identity in the Twentieth Century,*

ed. de Françoise Thébaud, vol. V, *A History of Women in the West,* ed. de Georges Duby y Michelle Perrot, pág. 89.

51. *Die unveröffentlichten 271 Spiegel-Titel aus 1993,* Spiegel-Verlag Rudolf Augstein, Hamburgo, 1994, pág. 72.

52. *Rolling Stone,* 20 de octubre de 1994, págs. 75-76.

53. Diana Russell, *Against Pornography: The Evidence of Harm,* pág. 3.

54. Susan Griffin, *Pornography and Silence: Culture's Revenge Against Nature,* pág. 36.

55. Esta y otras referencias similares pertenecen a Russell, págs. 63, 64, 66, 82, 83. La señora Russell ha tenido el valor de republicar, sin la autorización de los editores originales, más de un centenar de ilustraciones pornográficas, acompañadas de unos comentarios analíticos.

56. Nadine Strossen, *Free Speech, Sex and the Fight for Women's Rights.*

El pecho medicinal

1. Valerie A. Fildes, *Breasts, Bottles, and Babies,* pág. 5.

2. Gay Robins, *Women in Ancient Egypt,* págs. 90-91. Ilustración de un vaso en forma de mujer lactante, lámina 27, pág. 81.

3. Frederick B. Wagner, «History of Breast Disease and Its Treatment», en *The Breast,* ed. de Kirby I. Bland y Edward M. Copeland, vol. III, página. 1.

4. James V. Ricci, *The Genealogy of Gynaecology,* pág. 20.

5. Lesley Dean-Jones, «The Cultural Construct of the Female Body in Classical Greek Science», en *Women's History and Ancient History,* ed. de Sarah B. Pomeroy, pág. 115.

6. Citado en Daniel de Moulin, *A Short History of Breast Cancer,* pág. 2. A Moulin le debo gran parte del material sobre el cáncer de mama utilizado en este capítulo.

7. Sorano, *Gynecology,* trad. de Owsei Temkin, pág. 90.

8. R.C. Hahn y D.B. Petitti, «Minnesota Multiphasic Personality Inventory-Rated Depression and the Incidence of Breast Cancer», págs. 845-848; A.B. Zonderman, P.T. Costa y R.R. McCrae, «Depression as a Risk for Cancer Morbidity and Mortality in a Nationally Representative Sample», págs. 1191-1195.

9. Citado por Moulin, págs. 5-6.

10. *Medieval Woman's Guide to Health: The First English Gynecological Handbook,* trad. de Beryl Rowland, págs. 161-162.

11. Régine Pernaud, *La femme au temps des cathédrales,* pág. 119.

12. Saliceto, *Chirurgie du Guillaume de Salicet,* ed. de Paul Pifteau, págs. 108-109.

13. Estas dos ilustraciones se reproducen en Albert S. Lyons y R. Joseph Petrucelli, *Medicine: An Illustrated History,* figs. 490 y 498, págs. 326-327. Fuen-

te original: Leiden University Library (Bibliothek des Rijksuniversitate), manus. Vossius lat. 3, fol. 90v.

14. Citado en Moulin, pág. 15.

15. Thomas Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud,* págs. 104-105.

16. El dibujo se ha reproducido en Kenneth Clark y Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci Drawings at Windsor Castle* (1935), Phaidon, Londres, 1969, 19097 reverso.

17. Vesalio, *The Epitome of Andreas Vesalius,* trad. de L.R. Lind, págs. 86-87. *The Epitome* es un breve resumen de la obra de Vesalio *De Humani Corpis Fabrica Libri Septem,* Basilea, 1543.

18. Esta cita y las que siguen son de Ambroise Paré, *Oeuvres complètes,* ed. de J.-F. Malgaigne, vol. 2, págs. 687, 689.

19. Citado en Dorothy McLaren, «Marital Fertility and Lactation», en *Women in English Society 1500-1800,* ed. de Mary Prior, pág. 27.

20. Louise Bourgeois, Dite Boursier, Sage-Femme de la Reine, *Observations diverses sur la stérilité, perte de fruits, fécondité, accouchements et maladies des femmes et enfants nouveau-nés, suivi des instructions à ma fille,* pág. 90.

21. Esta cita y las que siguen son de Leo M. Zimmerman e Ilza Veith, *Great Ideas in the History of Surgery,* págs. 245-246.

22. *Ibíd.,* págs. 252-253.

23. Moulin, pág. 24.

24. Sobre el cáncer de mama de Ana de Austria *Véase ibíd.,* págs. 25-26; Ruth Kleinman, *Anne of Austria,* págs. 282-286; y Gui Patin, *Lettres de Gui Patin à Charles, Spon, Médecin à Lyon,* vol. 3, págs. 493-494.

25. Helvétius, «Lettre de Monsieur Helvétius D.E.M. à Monsieur Régis, sur la nature et guérison du cancer», apéndice del *Traité des pertes de sang,* págs. 139-148.

26. Barbara Duden, *The Woman Beneath the Skin: A Doctor's Patients in Eighteenth-Century Germany,* trad. de Thomas Dunlap, pág. 98.

27. *Ibíd.,* págs. 83-84.

28. Ruth Perry, *The Celebrated Mary Astell,* págs. 318-322.

29. George Ballard, *Memoirs of Several Ladies of Great Britain,* Oxford, 1752, pág. 459.

30. Moulin, pág. 43.

31. Lorenz Heister, *A General System of Surgery,* vol. II. pág. 14.

32. Fanny Burney, *Selected Letters and Journals,* ed. de Joyce Hemlow. Las citas son de las págs. 129-139.

33. Edith Gelles, *Portia: The World of Abigail Adams.* Las citas que siguen son de las págs. 161, 163 y 168.

34. Citado en Owen H. Wangensteen y Sarah D. Wangensteen, *The Rise of Surgery,* págs. 455-456.

35. Moulin, págs. 58-61.

36. Geo. H. Napheys, A.M., M.D., *The Physical Life of Woman: Advice to*

the Maiden, Wife, and Mother, 3ª ed. canadiense. Las citas son de las págs. 186 y 196.

37. Doy las gracias por esta y otras observaciones al oncólogo francés doctor Maurice Tubiana, *La lumière dans l'ombre: Le cancer hier et demain,* págs. 33-34.

38. Doctora Cathy Read, *Preventing Breast Cancer: The Politics of an Epidemic,* pág. 1.

39. *New York Times,* 29 de junio de 1994.

40. Rose Kushner, *Breast Cancer: A Personal History and an Investigative Report.*

41. *Journal of the National Cancer Institute,* 17 de julio de 1994, citado en el *New York Times* de la misma fecha.

42. *New England Journal of Medicine,* diciembre de 1995, citado en el *New York Times* del 3 de diciembre de 1995.

43. Susan Love y Karen Lindsey, *Dr. Susan Love's Breast Book,* 2ª ed., págs. 325-326.

44. A.B. Miller y R.D. Bulbrook, «UICC Multidisciplinary Project on Breast Cancer: The Epidemiology, Aetiology and Prevention of Breast Cancer», págs. 173-177.

45. Read, pág. 2.

46. «Your Breasts: The Latest Health, Beauty & Sexual Facts», *Glamour,* abril de 1994, pág. 273.

47. «The Long Island Breast Cancer Study Project», National Cancer Institute, esbozo de proyecto, 1993.

48. N. Krieger, M.S. Wolff, R.A. Hiatt, M. Rivera, J. Vogelman y N. Orentreich, «Breast Cancer and Serum Organochlorines: A Prospective Study Among White, Black, and Asian Women», *Journal of the National Cancer Institute,* 20 de abril de 1994 (86) 8, págs. 589-599.

49. Yumay Chen y otros, «Aberrant Subcellular Localization of $BRCA_1$ in Breast Cancer», *Science,* 3 de noviembre de 1995, págs. 789-791.

50. Irvin D. Yalom, M.D., y Carlos Greaves, M.D., «Group Therapy with the Terminally Ill», págs. 396-400.

51. David Spiegel, *Living Beyond Limits: New Hope and Help for Facing Threatening Illness,* pág. xiii.

52. *Le Monde,* 2 de septiembre de 1988.

53. Solveig Beale y otros, «Augmentation Mammoplasty: The Surgical and Psychological Effects of the Operation and Prediction of the Result», págs. 279-297.

54. Kathy Davis, *Reshaping the Female Body.*

55. S.E. Gabriel y otros, «Risk of Connective-Tissue Diseases and Other Disorders After Breast Implantation», *New England Journal of Medicine,* 16 de junio de 1994, 330 (24), págs. 1697-1702.

56. Gail S. Lebovic, Donald R. Laub, Jr., Kenneth Hadler, Diana Guthaner, Frederick M. Durbas y Donald Laub, manuscrito en preparación, Stanford, California, 1996.

57. *New York Times,* 29 de junio de 1994.

58. *Larger Firmer Breasts Through Self-Hypnosis,* Piedras Press, San Juan, Puerto Rico, 1991.

59. *Chronicle* de San Francisco, 1 de junio de 1994.

El pecho liberado

1. Boston Women's Health Collective, *Our Bodies, Ourselves* (1969), Simon & Schuster, Nueva York, 1976.

2. *Time,* 13 de septiembre de 1968.

3. Deborah L. Rhode, «Media Images, Feminist Issues», pág. 693.

4. Sandy Polishuk, «Breasts», pág. 78.

5. Germaine Greer, *The Female Eunuch,* pág. 24.

6. Para un análisis precedente del movimiento en contra del sujetador, *véase* Denton E. Morrison y Carlin Paige Holden, «The Burning Bra: The American Breast Fetish and Women's Liberation», en *Deviance and Change,* ed. de Peter K. Manning.

7. D. Ayalah e I.J. Weinstock, *Breasts: Women Speak About Their Breasts and Their Lives,* pág. 125.

8. *Ibíd.*

9. *Sentinel* de Santa Cruz, 7 de octubre de 1984.

10. Jean-Claude Kaufmann, *Corps de femmes, regards d'hommes: Sociologie des seins nus.*

11. René König, *À la Mode: The Social Psychology of Fashion,* trad. de F. Bradley, pág. 193.

12. Foto y cita de *Le Matin,* 29 de mayo de 1987.

13. *Libération,* 26 de octubre de 1987.

14. *New York Times Magazine,* 15 de agosto de 1993.

15. *Time,* 1 de noviembre de 1993.

16. *Chronicle of Higher Education,* 18 de noviembre de 1992.

17. Estos atributos, más que la talla, son los que los hombres desean en los pechos de las mujeres, según la neuropsicóloga de Harvard Nancy Etcoff, tal como cita Elizabeth Weil en «What Men Love», *Mademoiselle,* enero de 1995.

18. Alicia Suskin Ostriker, «Years of Girlhood (For My Students)», en «The Mastectomy Poems», de *The Crack in Everything,* copyright 1996. Reproducido con permiso de University of Pittsburgh Press. El original dice: *All the years of girlhood we wait for them, / Impatient to catch up, to have power / Inside our sweaters, to replace our mothers. / O full identity, O shape, we figure, / We are God's gift to the world / And the world's gift to God, when we grow breasts, / When the lovers lick them / And bring us there, there, in the fragrant wet, / When the babies nuzzle like bees.*

19. Sahron Olds, «New Mother», en Olds, *The Dead and the Living,* Al-

fred A. Knopf, Nueva York, 1984. Copyright 1983 de Sharon Olds. Reproducido con permiso de Alfred A. Knopf, Inc. Reimpreso en *Touching Fire: Erotic Writings by Women,* ed. de Louise Thorton, Jan Sturtevant y Amber Sumrall, pág. 62. El original dice: *A week after our child was born, / you cornered me in the spare room / and we sank down on the bed. / You kissed me and kissed me, my milk undid its / burning slip-knot through my nipples, / soaking my shirt. All week I had smelled of milk, / fresh milk, sour. I began to throb...*

19a. El original dice: *Greedy baby / sucking the sweet tit / your tongue tugging the nipple tickles your mama / your round eyes open appear to possess understanding / when you suckle I am slowly moved / in my sensitive groove / you in your mouth are live, I in my womb.*

20. Alicia Suskin Ostriker, *The Mother/Child Papers,* págs. 18, 33. Reproducido con permiso de la autora.

21. *Media Watch,* vol. 6, núm. 1, Primavera-Verano de 1992, pág. 7.

22. Rosanne Wasserman, «Moon-Milk Sestina», en *The Breast: An Anthology,* ed. de Susan Thames y Marin Gazzaniga, pág. 84.

23. Deborah Abbott, «This Body I Love», en *Touching Fire,* ed. de Thorton y otros, pág. 98. Copyright 1985, *With the Power of Each Breath: A Disabled Women's Anthology,* ed. de Susan Browne, Debra Connors y Nanci Stern, Cleis Press, Pittsburg.

24. Linda Pastan, «Routine Mammogram», en Pastan, *A Fraction of Darkness,* pág. 46. Copyright 1985 de Linda Pastan. Reproducido con permiso de W.W. Norton & Company Inc.

25. Joan Halperin, «Diagnosis», en *Her Soul Beneath the Bone: Womens's Poetry on Breast Cancer,* ed. de Leatrice Lifshitz, pág. 7. Copyright 1988 de University of Illinois Press. El original dice: *On the third of May / the blunt forefinger of a doctor / pokes at a tumor / he says is in my breast.*

26. Patricia Goedicke, «Now Only One of Us Remain», en *Her Soul,* ed. de Lifshitz, pág. 41.

27. Alice Davis, «Mastectomy», en *Her Soul,* ed. de Lifshitz, pág. 41. El original dice: *No cushion / muffles / my heartbeat– / skin pulled tight as a drum.*

28. Sally Allen McNall, «Poem for the Woman Who Filled a Prosthesis with Birdseed, and Others», en *Her Soul,* ed. de Lifshitz, pág. 67. El original dice: *my mother's new breast / cost more than $100 and the girl / at I. Magnin's was so / matter of fact «you'd / think / everyone was doing this».*

29. Audre Lorde, *The Cancer Journals,* pág. 44.

30. Naomi Wolf, *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women.*

31. Adrienne Rich, «A Woman Dead in Her Forties». Copyright 1984 de Adrienne Rich, en *The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New, 1950-1984.* Reproducido con permiso de Rich y de W.W. Norton & Company, Inc.

32. Helena Michie, *The Flesh Made Word: Female Figures and Women's Bodies,* pág. 127.

33. Therese Diamond Rosinsky, *Suzanne Valadon,* Universe Publishing, Nueva York, 1994, pág. 81.

34. Hayden Herrera, *Frida Kahlo: The Paintings,* pág. 12.

35. Louise Bourgeois, entrevista personal, 8 de marzo de 1996.

36. *Louise Bourgeois: Recent Work/Opere Recenti,* Brooklyn Museum, impreso por la United States Information Agency para la 45 Bienal de Venecia, 1993, sin pág. Para un estudio más completo sobre la obra de Bourgeois, *véase* Christiane Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois,* y Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois.*

37. William Ewing, *The Body: Photographs of the Human Form,* pág. 68.

38. Las citas son de Terry Dennett y Jo Spence, «Remodeling Photo History: A Collaboration Between Two Photographers», *Screen,* vol. 23, núm. 1, 1982, reeditado en Jo Spence, *Putting Myself in the Picture: A Political, Personal and Photographic Autobiography,* págs. 118-121.

39. Quiero dar las gracias a Terry Dennett por sus generosos comentarios sobre su trabajo con Jo Spence. Spence murió de cáncer de mama en 1992.

40. Un análisis en mayor profundidad acerca de la obra de Sherman se puede encontrar en Rosalind Krauss, *Cindy Sherman, 1979-1993.*

41. Annie Sprinkle y Katharine Gates, *Annie Sprinkle's Post-Modern Pin-Ups Booklet,* Gates of Heck, Richmond, Virginia, 1995. Las citas son de las págs. 7, 6, y 5.

42. Las copias del cartel con la imagen de Deena Metzger tal como la fotografió Hella Hammid, así como información acerca de libros, cintas y talleres sobre Deena Metzger se pueden obtener en TREE, P.O. Box 186, Topanga, California 90290.

43. *Daily* de Stanford, 1 de febrero de 1995.

44. *Economist,* 25 de diciembre de 1993 al 7 de enero de 1994.

Bibliografía selecta

Abbott, Mary, *Family Ties: English Families, 1540-1920,* Routledge, Londres y Nueva York, 1993.

Agulhon, Naurice, *Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France, 1789-1880,* trad. de Janet Lloyd, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

Alexandre-Bidon, Danièle, «La lettre volée: apprendre à lire à l'enfant au Moyen Âge», *Annales ESC,* núm. 4, julio-agosto de 1989.

Ariès, Philippe, y Duby, Georges, edits. *A History of Private Life: Passions of the Remaissance,* vol. III, ed. de Roger Chartier, trad. de Arthur Goldhammer, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1989. [Trad. esp.: *Historia de la vida privada,* Taurus, Madrid, 1992.]

Armstrong, Karen, *A History of God: The 4000-Year Quest of Judaism, Christianity and Islam,* Ballantine Books, Nueva York, 1993. [Trad. esp.: *Una historia de Dios. 4.000 años de búsqueda en el judaísmo, el cristianismo y el Islam,* Paidós, Barcelona, 1995.]

Ashelford, Jane, *Dress in the Age of Elizabeth,* B.T. Batsford, Londres, 1988.

Astor, James, «The Breast as Part of the Whole: Theoretical Considerations Concerning Whole and Part Objects», *Journal of Analytic Psychology,* vol. 34, 1989.

Atkinson, Clarissa, *The Oldest Vocation: Christian Motherhood in the Middle Ages,* Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1991.

Atwan, Robert; McQuade, Donald; y Wright, John, *Edsels, Luckies & Frigidaires: Advertising the American Way,* Dell, Nueva York, 1979.

Ayalah, Daphna, y Weinstock, Isaac J., *Breasts: Women Speak About Their Breasts and Their Lives,* Summit Books, Nueva York, 1979.

Badinter, Elisabeth, *Mother Love: Myth and Reality,* Macmillan, Nueva York, 1981. [Trad, esp.: *¿Existe el amor maternal?,* Pomaire, Barcelona, 1981.]

Banner, Lois W., *American Beauty,* Alfred A. Knopf, Nueva York, 1983.

–, *In Full Flower: Aging Women, Power, and Sexuality,* Vintage Books, Nueva York, 1993.

Barber, Elizabeth Wayland, *Women's Work: The First 20,000 Years,* W.W. Norton, Nueva York y Londres, 1994.
Bardon, Françoise, *Diane de Poitiers et le mythe de Diane,* Presses Universitaires de France, París, 1963.
Baring, Anne, y Cashford, Jules, *The Myth of the Goddess: Evolution of an Image,* Viking Arkana, Londres, 1991.
Barstow, Anne Llewellyn, *Witchcraze: A New History of the European Witch Hunts,* Pandora/HarperCollins, San Francisco, 1994.
Beale, Solveig, y otros, «Augmentation Mammoplasty: The Surgical and Psychological Effects of the Operation and Prediction of the Result», *Annals of Plastic Surgery,* vol. 13, núm. 4, octubre de 1984.
Bell, Susan Groag, y Offen, Karen M., *Women, the Family, and Freedom: The Debate in Documents,* Stanford University Press, Stanford, California, 1983, vols. I y II.
Berkvam, Doris Desclais, *Enfance et maternité dans la littérature française des XIIe et XIIIe siècles,* Honoré Champion, París, 1981.
Bernadac, Marie-Laure, *Louise Bourgeois,* Flammarion, París, 1995.
Bernen, Satia y Robert, *Myth and Religion in European Painting, 1270-1700,* Constable, Londres, 1973.
Biale, David, *Eros and the Jews: From Biblical Israel to Contemporary America,* Basic Books, Nueva York, 1992.
Bland, Kirby I., y Copeland, Edward M. III, *The Breast: Comprehensive Management of Benign and Malignant Diseases,* W.B. Saunders, Filadelfia, 1991.
Bloch, Ariel, y Bloch, Chana, *The Song of Songs, A New Translation,* Random House, Nueva York, 1995.
Blum, Linda M., «Mothers, Babies, and Breastfeeding in Late Capitalist America: The Shifting Contexts of Feminist Theory», *Feminist Studies,* vol. 19, núm. 2, Verano de 1993.
Bologne, Jean Claude, *Histoire de la pudeur,* Olivier Orban, París, 1986.
Bonnaud, Jacques, *Dégradation de l'espèce humaine par l'usage du corps à baleine: Ouvrage dans lequel on démontre que c'est aller contre les lois de la nature, augmenter la dépopulation et abâtardir pour ainsi dire l'home que de le mettre à la torture dès les premiers moments de son existence, sous prétexte de le former,* Chez Hérissant, le fils, París, 1770.
Bordo, Susan, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body,* University of California Press, Berkeley, Los Angeles y Londres, 1993.
Boston Women's Health Collective, *Our Bodies, Ourselves* (1969), Simon & Schuster, Nueva York, 1976.
Bourgeois, Louise, Dite Boursier, Sage-Femme de la Reine, *Observations diverses sur la stérilité, perte de fruits, fécondité, accouchements et maladies des femmes et enfants nouveau-nés, suivi des instructions à ma fille* (1609), Côte-Femmes Éditions, París, 1992.
Brack, Datha C., «Social Forces, Feminism, and Breastfeeding», *Nursing Outlook,* vol. 23, septiembre de 1975.

Brantôme, Le Seigneur de, *Lives of Fair and Gallant Ladies,* Fortune Press, Londres, 1934.
Breward, Christopher, *The Culture of Fashion,* Manchester University Press, Manchester y Nueva York, 1995.
Bridenthal, Renate, y Koonz, Claudia, *Becoming Visible: Women in European History,* Houghton Mifflin, Boston, 1977.
Brown, Judith, *Immodest Acts: The Life of a Lesbian Nun in Renaissance Italy,* Oxford University Press, Nueva York, 1986.
Burney, Fanny, *Selected Letters and Journals,* ed. de Joyce Hemlow, Oxford University Press, Oxford, 1986.
Bynum, Carolyn, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women,* University of California Press, Berkeley, 1987.
Cadogan, William, *An Essay upon Nursing, and the Management of Children, From their Birth to Three Years of Age,* J. Roberts, Londres, 1748.
Calvin, John, *Tracts and Treatises on the Reformation of the Church,* ed. de Henry Beveridge, Wm. B. Eerdmans, Grand Rapids, Michigan, 1958, vol. 1.
Carter, Alison, *Underwear: The Fashion History,* B.T. Bastford, Londres, 1992.
Castleden, Rodney, *Minoan Life in the Bronze Age Crete,* Routledge, Londres y Nueva York, 1990.
Catalina de Siena, *The Dialogue,* trad. de Suzanne Noffke, Paulist Press, Nueva York y Ramsey, Toronto, 1980. [Trad. esp.: *El diálogo,* Ediciones Rialp, Madrid, 1956.]
Champion, Pierre, *La dame de beauté, Agnès Sorel,* Librairie Ancienne Honoré Champion, París, 1931.
Chenault, Libby, *Battlelines: World War I Posters from the Bowman Gray Collection,* University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1988.
Chernin, Kim, *The Obsession: Reflections on the Tyranny of Slenderness,* Harper and Row, Nueva York, 1981.
Clark, Kenneth, *The Nude: A Study in Ideal Form,* Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1972. [Trad. esp.: *El desnudo,* Alianza Editorial, Madrid, 1996.]
Collum, V.C.C., *The Tressé Iron-Age Megalithic Monument: Its Quadruple Sculptured Breasts and Their Relation to the Mother-Goddess Cosmic Cult,* Oxford University Press, Londres, 1935.
Contini, Mila, *Fashion from Ancient Egypt to the Present Day,* Paul Hamlyn, Londres, 1965.
Costlow, Jane T.; Sandler, Stephanie; y Vowles, Judith, eds., *Sexuality and the Body in Russian Culture,* Stanford University Press, Stanford, California, 1993.
Craik, Jennifer, *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion,* Routledge, Londres y Nueva York, 1994.
Cunnington, C. Willett y Phillis, *The History of Underclothes,* Faber and Faber, Londres y Boston, 1981 (1951).
Davis, Kathy, *Reshaping the Female Body: The Dilemma of Cosmetic Surgery,* Routledge, Nueva York y Londres, 1995.

Delporte, Henri, *L'image de la femme dans l'art préhistorique,* Ricard, París, 1993.
DeMause, Lloyd, ed., *The History of Childhood,* Psychohistory Press, Nueva York, 1974.
D'Emilio, John, y Freedman, Estelle B., *Intimate Matters: A History of Sexuality in America,* Harper and Row, Nueva York, 1988.
Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture,* Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 1986.
Dowkontt, Clifford F., M.D., *The Hygiene of the Breasts,* Emerson Books, Nueva York, 1948.
Drake, Nicholas, *The Fifties in Vogue,* Henry Holt, Nueva York, 1987.
Duden, Barbara, *The Woman Beneath the Skin: A Doctor's Patients in Eighteenth-Century Germany,* trad. de Thomas Dunlap, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, y Londres, 1991.
Durantini, Mary Frances, *The Child in Seventeenth-Century Dutch Painting* (1979), UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1983.
Eisenberg, Josy, *La femme au temps de la Bible,* Stock / L. Pernoud, París, 1993.
Eisenstein, Zillah R., *The Female Body and the Law,* University of California Press, Berkeley, Los Angeles, y Londres, 1988.
Erlanger, Philippe, *Diane de Poitiers: Déesse de la Renaissance,* Librairie Académique Perrin, París, 1976.
–, *Gabrielle d'Estrées: Femme fatale,* Jean Dullis Éditeur, París, 1975.
Ewing, Elizabeth, *Fashion in Underwear,* B.T. Batsford, Londres, 1971.
Ewing, William, *The Body: Photographs of the Human Form,* Chronicle Books, San Francisco, 1994.
Falk, Marcia, *The Song of Songs, A New Translation,* HarperSanFrancisco, San Francisco, 1993.
Fay-Sallois, Fanny, *Les nourrices à Paris au XIXe siècle,* Payot, París, 1980.
Ferry, Alain, *La mer des mamelles: Roman d'amour ès lettres,* Seuil, París, 1995.
Fierens, E., «L'iconographie artistique du sein des origines à la modernité», in *Le Sein Normal et Pathologique à travers les Âges,* Bruselas, Réunion Societé Belge Sénologie, junio, 1988.
Fildes, Valerie A., *Breasts, Bottles, and Babies,* Edinburgh University Press, Edimburgo, 1986.
–, *Wet Nursing,* Basil Blackwell, Oxford, 1988.
Firenzuola, Agnolo, *Of the Beauty of Women,* trad. de Clara Bell, James R. Osgood, Londres, 1892.
Fitton, J. Lesley, *Cycladic Art,* British Museum Publications, Londres, 1989.
Flinders, Carol Lee, *Enduring Grace: Living Portraits of Seven Women Mystics,* HarperSanFrancisco, San Francisco, 1993.
Fontanel, Béatrice, *Corsets et soutiens-gorge: L'épopée du sein de l'Antiquité à nous jours,* Éditions de La Martinière, París, 1992.
Franits, Wayne E., *Paragons of Virtue: Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art,* Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

Freud, Sigmund, *Complete Works of Sigmund Freud,* Hogarth Press, Londres, 1955. [Trad. esp.: *Obras Completas,* Biblioteca Nueva, Madrid, 1996.]
Fryer, Peter, *Mrs. Grundy: Studies in English Prudery,* London House and Maxwell, Nueva York, 1964.
Frymer-Kensky, Tikva, *In the Wake of the Goddesses: Women, Culture, and the Biblical Transformation of Pagan Myth,* Free Press, Nueva York, 1992.
Fuchs, R.H., *Dutch Painting* (1978), Thames and Hudson, Nueva York, 1989.
Garrigues, Jean, *Images de la Révolution: L'imagerie républicaine de 1789 à nous jours,* Éditions du May, París, 1988.
Gay, Peter, *The Education of the Senses: The Bourgeois Experience, Victoria to Freud,* Oxford University Press, Oxford, Nueva York y Toronto, 1984.
Gelles, Edith, *Portia: The World of Abigail Adams,* Indiana University Press, Bloomington, 1992.
Gent, Lucy, y Llewellyn, Nigel, eds., *Renaissance Bodies: The Human Figure in English Culture c. 1540-1660* (1990), Reaktion Books, Londres, 1995.
Getty, Adele, *Goddess: Mother of Living Nature,* Thames and Hudson, Londres, 1990.
Gimbutas, Marija, *The Language of the Goddess,* Harper and Row, San Francisco, 1989.
Gitter, George; Lomranz, Jack; Saxe, Leonard; y Bar-Tal, Yoram, «Perceptions of Female Physique Characteristics by American and Israeli Students», *Journal of Social Psychology,* vol. 121, núm. 1, octubre de 1983.
Greer, Germaine, *The Female Eunuch* (1970), McGraw-Hill, Nueva York, 1981.
Greer, Germaine; Hastings, Susan; Medoff, Jeslyn; y Sansone, Melinda, eds., *Kissing the Rod: An Anthology of Senteenth-Century Women's Verse,* Farrar Straus Giroux, Nueva York, 1988.
Griffin, Susan, *Pornography and Silence: Culture's Revenge Against Nature,* Harper and Row, Nueva York, 1981.
Gros, Dominique, *Le sein dévoilé,* Stock/Laurence Pernoud, París, 1987.
Gutwirth, Madelyn, *The Twilight of the Goddesses: Women and Representation in the French Revolutionary Era,* Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1992.
Hahn, R.C., y Petitti, D.B., «Minnesota Multiphasic Personality Inventory-Rated Depression and the Incidence of Breast Cancer», *Cancer,* vol. 61, 1988.
Hall, James, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (1974), J. Murray, Londres, 1979.
Hall, Nor, *The Moon and the Virgin: Reflections on the Archetypical Feminine,* Harper and Row, Nueva York, 1980.
Hammond, Paul, *French Undressing: Naughty Postcards from 1900 to 1920* (1976), Bloomsbury Books, Londres, 1988.
Hawthorne, Rosemary, *Bras: A Private View,* Souvenir Press, Londres, 1992.
Heister, Lorenz, *A General System of Surgery,* trad. del latín, impreso por W. Innys, Londres, 1748, vol. II.
Hellerstein, E.; Hume, L.; Offen, K.; Freedman, E.; Gelpi B.; y Yalom, M.,

eds., *Victorian Women: A Documentary Account of Women's Lives in Nineteenth-Century England, France, and the United States,* Stanford University Press, Stanford, California, 1981.
Helvétius, «Lettre de Monsieur Helvétius D.E.M. à Monsieur Régis, sur la nature et guérison du cancer», apéndice del *Traité des pertes de sang,* L. d'Houry, París, 1697.
Herbert, Zbigniew, *Still Life with a Bridle: Essays and Apocryphas,* trad. de John y Bogdana Carpenter, Ecco Press, Hopewell, New Jersey, 1991.
Herrera, Hayden, *Frida Kahlo: The Paintings,* Harper Collins, Nueva York, 1991.
Hestrin, Ruth, «"Astarte" Figurines», en *Highlights of Archeology,* Israel Museum, Jerusalén, 1984.
Hewitt, Virginia, *Beauty and the Banknote: Images of Women on Paper Money,* British Museum Press, Londres, 1994.
Hibbert, Christopher, *The Virgin Queen: Elizabeth I, Genius of the Golden Age,* Addison-Wesley, Reading, Massachusetts; Menlo Park, California; y Nueva York 1991.
Hirschfeld, Doctor Magnus, *Sittengeschichte des Weltkrieges,* Verlag für Sexualwissenschaft Schneider, Leipzig y Viena, 1930, 2 vols.
Hoffert, Sylvia D., *Private Matters: American Attitudes Toward Childbearing and Infant Nurture in the Urban North, 1800-1860,* University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 1989.
Hollander, Anne, *Seeing Through Clothes,* Viking Press, 1978.
–, *Sex and suits: The Evolution of Modern Dress,* Alfred A. Knopf, Nueva York, 1994.
Holmes, Urban T., *Medieval Man: His Understanding of Himself, His Society, and the World,* North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Chapel Hill, 1980.
Houdoy, J., *La beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XIIe au XVIe siècles,* A. Aubrey; A. Détaille, París, 1876.
Huizinga, Johan, *Dutch Civilisation in the Seventeenth-Century and Other Essays,* Frederick Ungar, Nueva York, 1968.
–, *The Waning of the Middle Ages,* Doubleday Anchor, Garden City, Nueva York, 1954. [Trad. esp.: *El otoño de la Edad Media,* Alianza Editorial, Madrid, 1996.]
Hunt, Lynn, ed., *Eroticism and the Body Politic,* Johns Hopkins University Press, Baltimore y Londres, 1991.
Isakower, O., «A Contribution to the Patho-Psychology of Phenomena Associated with Falling Asleep», *International Journal of Psychoanalysis,* vol. 19, 1938.
Jacobi, Lora, y Cash, Thomas, «In Pursuit of the Perfect Appearance: Discrepancies Among Self-Ideal Percepts of Multiple Physical Attributes», *Journal of Applied Social Psychology,* vol. 24, núm. 5, marzo de 1994.
Jacobus, Mary, «Incorruptible Milk: Breast-Feeding and the French Revolu-

tion», *Rebel Daughters,* ed. de Sara E. Melzer y Leslie W. Rabine, Oxford University Press, Nueva York, 1992.
Jaggar, Alison, y Bordo, Susan, *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing,* Rutgers University Press, New Brunswick y Londres, 1989.
Jelliffe, Derrick B., y Jelliffe, E.F. Patrice, *Human Milk in the Modern World,* Oxford University Press, Oxford, Nueva York y Toronto, 1978.
Johns, Catherine, *Sex and symbol? Erotic Images of Greece and Rome,* British Museum Press, Londres, 1982.
Johnson, Buffie, *Lady of the Beasts: Ancient Images of the Goddess and Her Sacred Animals,* Harper and Row, San Francisco, 1988.
Jubb, Michael, *Cocoa and Corsets,* Her Majesty's Stationery Office, Londres, 1984.
Juliana, *A Book of Showings to the Anchoress Julian of Norwich,* 2ª parte, ed. de Edmund Colledge y James Walsh, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto, 1978.
Jung, Carl, *Aspects of the Masculine,* Princeton University Press, Princeton, 1989.
Junker, Almut, y Stille, Eva, *Geschichte des Unterwäsche 1700-1900,* Historiches Museums Frankfurt, Frankfurt am Main, 1988.
Kaufmann, Jean-Claude, *Corps de femmes, regards d'hommes: Sociologie des seins nus,* Nathan, París, 1995.
Keller, Catherine, «The Breast, The Apocalypse and the Colonial Journey», *Journal of Feminist Studies in Religion,* vol. 10, núm. 1, 1994.
Kellogg, J.H., M.D., *The Influence of Dress in Producing the Physical Decadence of American Women,* Michigan State Medical Society, Battle Creek, Michigan, 1891.
Kennedy, Duncan, *Sexy Dressing,* Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1993.
Kermode, Jenny, y Walker, Garthine, eds., *Women, Crime, and the Courts in Early Modern England,* UCL Press, Londres, 1994.
Keuls, Eva C., *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens,* University of California Press, Berkeley, 1985.
Kidwell, Claudia Brush, y Steele, Valerie, *Men and Women: Dressing the Part,* Smithsonian Intitution Press, Washington, D.C., 1989.
King, Margaret L., *Women of the Renaissance,* University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1991.
Klein, Melanie, y otros, *Developments in Psychoanalysis,* Karnac Books, Londres, 1989.
Kleinman, Ruth, *Anne of Austria, Queen of France,* Ohio State University Press, Columbus, 1985.
Knibiehler, Yvonne, y Fouquet, Catherine, *La femme et les médecins: Analyse historique,* Hachette, París, 1983.
—, *L'histoire des mères,* Montalba, París, 1980.
König, René, *A la Mode: The Social Psychology of Fashion,* trad. de F. Bradley, Seabury Press, Nueva York, 1973.

Krauss, Rosalind, *Cindy Sherman, 1979-1993,* Rizzoli, Nueva York, 1993.
Kritzman, Lawrence D., *The Rhetoric of Sexuality and the Literature of the French Renaissance,* Cambridge University Press, Cambridge, Nueva York, Port Chester, Melbourne y Sydney, 1991.
Kunzle, David, *Fashion and Fetishism: A Social History of the Corset, Tight-Lacing and Other Forms of Body-Sculpture in the West,* Rowman and Littlefield, Totowa, New Jersey, 1982.
Kushner, Rose, *Breast Cancer: A Personal History and an Investigative Report,* Harcout Brace Jovanovich, Nueva York y Londres, 1975.
Labé, Louise, *Oeuvres complètes,* ed. de Enzo Giudici, Droz, Ginebra, 1981.
Lacroix, Paul, *Les secrets de beauté de Diane de Poitiers,* Adolphe Delahays, París, 1838.
Laîné, Pascal, y Quignart, Pascal, *Blasons anatomiques du corps féminin,* Gallimard, París, 1982,
Lajer-Burcharth, Ewa, «La rhétorique du corps féminin sous le Directoire», en *Les femmes et la Révolution Française,* ed. de Marie-France Brive, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1990, vol. 2.
Laqueur, Thomas, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud,* Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts; y Londres, 1990.
La Tour Landry, *The Book of the Knight,* trad. del original francés al inglés durante el reinado de Enrique VI, ed. de Thomas Wright, Early English Text Society, Londres, 1868.
Lawner, Lynne, *Lives of the Courtesans,* Rizzoli, Nueva York, 1986.
Lefkowitz, Mary R., *Women in Greek Myth,* Duckworth, Londres, 1986.
Levy, Mervyn, *The Moons of Paradise,* Citadel Press, Nueva York, 1965.
Lifshitz, Leatrice, ed., *Her Soul Beneath the Bone: Womens's Poetry on Breast Cancer,* University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 1988.
Lindemann, Mary, «Love for Hire: The Regulation of the Wet-Nursing Business in Eighteenth-Century Hamburg», *Journal of Family History,* invierno de 1981.
Lipton, Eunice, *Alias Olympia: A Woman's Search for the Manet's Notorious Model & Her Own Desire,* Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1992.
Lorde, Audre, *The Cancer Journals,* Spinsters, Ink, Argyle, Nueva York, 980.
Loux, Françoise, *Les corps dans la société traditionelle,* Berger-Levrault, París, 1979. [Trad. esp.: *El cuerpo en la sociedad tradicional,* José de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 1984.]
Love, Susan, y Lindsey, Karen, *Dr. Susan Love's Breast Book,* Addison Wesley, Reading, Massachusetts; Menlo Park, California; y Nueva York, 1995 (2ª ed.).
Lucie-Smith, Edward, *Sexuality in Western Art* (1972), Thames and Hudson, Londres, 1991.
Lyons Albert S., y Petrucelli, R. Joseph, *Medicine: An Illustrated History,* Harry N. Abrams, Nueva York, 1978. [Trad. esp.: *Historia de la medicina,* Harcourt Brace de España, Madrid, 1994.]

Macdonald, Sharon; Holden, Pat; y Ardener, Shirley, *Images of Women in Peace & War: Cross-Cultural & Historical Perspectives,* Macmillan Education, Houndmills, Basingstoke, Hampshire y Londres, 1987.

Macfarlane, Alan, *Marriage and Love in England: Modes of Reproduction, 1300-1840,* Basil Blackwell, Oxford, 1986.

Maher, Vanessa, ed., *The Anthropology of Breast-Feeding: Natural Law or Social Construct,* Berg, Oxford y Providence, Rhode Island, 1992.

Manchester, William, *A World Lit Only by Fire,* Little Brown, Boston, Toronto y Londres, 1992.

Marnhac, Anne de, *Femmes au bain: Les métamorphoses de la beauté,* Berger-Levrault, París, 1986.

Marshall, Rosalind K., *Virgins and Viragos: A History of Women in Scotland from 1080-1980,* Academy Chicago, Chicago, 1983.

Mazza, Samuele, *Brahaus,* trad. de Joe Clinton, Chronicle Books, San Francisco, 1994.

McLaren, Dorothy, «Marital Fertility and Lactation, 1570-1720», *Women in English Society, 1500-1800,* ed. de Mary Prior, Methuen, Londres y Nueva York, 1985.

McMillen, Sally G., *Motherhood in the Old South: Pregnacy, Childbirth, and Infant Rearing,* Louisiana State University Press, Baton Rouge y Londres, 1990.

Medieval Woman's Guide to Health: The First English Gynecological Handbook, trad. de Beryl Rowland, Kent State University Press, Kent, Ohio, 1981.

Mellaart, James, *Çatal Hüyük,* McGraw-Hill, Nueva York, 1967.

Meyer-Thoss, Christiane, *Louise Bourgeois,* Ammann Verlag, Zurich, 1992.

Michael, Robert, y otros, *Sex in America,* Little Brown, Nueva York, Toronto y Londres, 1994.

Michie, Helena, *The Flesh Made Word: Female Figures and Women's Bodies,* Oxford University Press, Nueva York y Oxford, 1987.

Miller, A.B., y Bulbrook, R.D., «UICC Multidisciplinary Project on Breast Cancer: The Epidemiology, Aetiology and Prevention of Breast Cancer», *International Journal of Cancer,* vol. 37, 1986.

Morrison, Denton E., y Holden, Carlin Paige, «The Burning Bra: The American Breast Fetish and Women's Liberation», en *Deviance and Change,* ed. de Peter K. Manning, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1971.

Moser, Charles; Lees, Joann; y Christensen, Poul, «Nipple Piercing: An Exploratory-Descriptive Study», *Journal of Psychology & Human Sexuality,* vol. 6, núm. 2, 1993.

Moulin, Daniel de, *A Short History of Breast Cancer,* Martinus Nijhoff Publishers, Boston, La Haya, Dordrecht y Lancaster, 1983.

Murat, Inès, *Gabrielle d'Estrées,* Fayard, París, 1987.

Napheys, Geo. H., A.M., M.D., *The Physical Life of Woman: Advice to the Maiden, Wife, and Mother* (1869), Rose Publishing Co., Toronto, 1880 (3ª ed. canadiense).

Nelson, Sarah, «Diversity of the Upper Paleolithic "Venus" Figurines and Archeological Mythology», en *Gender in Cross-Cultural Perspective,* ed. de Caroline Brettell y Carolyn Sargent, Prentice Hall, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, 1993.

Neumann, Erich, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype,* trad. de Ralph Mannheim, Princeton University Press, Princeton, Bollingen Series, vol. 47, 1964.

Nochlin, Linda, *Women, Art, and Power and Other Essays,* Harper and Row, Nueva York, 1988.

Ostriker, Alicia, *The Crack in Everything,* University of Pittsburgh Press, Pittsburg, 1996.

–, *The Mother/Child Papers,* Beacon Press, Boston, 1986.

Painter, Nell, *Sojourner Truth: A Life, A Symbol,* W.W. Norton, Nueva York, 1996.

Palmer, Gabrielle, *The Politics of Breastfeeding,* Pandora Books, Londres, 1988.

Paré, Ambroise, *Oeuvres complètes,* ed. de J.-F. Malgaigne, Chez J. B. Baillère, París, 1840-1841, vol. 2.

Paret, Peter; Lewis, Beth Irwin; y Paret, Paul, *Persuasive Images,* Princeton University Press, Princeton, 1992.

Pastan, Linda, *A Fraction of Darkness,* W.W. Norton, Nueva York, 1985.

Paster, Gail, *The Body Embarrassed,* Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1990.

Peradotto, John, y Sullivan, J.P., eds., *Women in the Ancient World: The Arethusa Papers,* State University of New York Press, Albany, 1984.

Pernoud, Régine, *La femme au temps des cathédrales,* Stock, París, 1980.

Perrot, Philippe, *Le travail des apparences, ou les transformations du corps féminin XVIIIe-XIXe siècle,* Éditions du Seuil, París, 1984.

Perry, Ruth, *The Celebrated Mary Astell,* University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1986.

–, «Colonizing the Breast: Sexuality and Maternity in Eighteenth-Century England», *Journal of the History of Sexuality,* vol. 5, núm. 2, octubre de 1991 (número especial, 1ª p.).

Pluchinotta, Alfonso, *Storia Illustrata della senologia: Tra Scienza e Mito,* Saranno, Ciba-Geigy, 1989.

Pointon, Marcia, *Naked Authority: The Body in Western Painting, 1830-1908,* Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

Polishuk, Sandy, «Breasts», *Bridges,* vol. 2, núm. 2, Otoño de 1991.

Pollock, Linda, *Forgotten Children: Parent-Child Relations from 1500 to 1900,* Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

Pomeroy, Sarah B., ed., *Women's History and Ancient History,* University of North Carolina Press, Chapel Hill y Londres, 1991.

Price, Theodora Hadzisteliou, *Kourotrophos: Cults and Representations of the Greek Nursing Deities,* E.J. Brill, Leiden, 1978.

Prior, Mary, ed., *Women in English Society, 1500-1800,* Methuen, Londres y Nueva York.

Rawls, Walton, *Wake Up, America! World War I and the American Poster,* Abbeville Press, Nueva York, 1988.
Read, doctora Cathy, *Preventing Breast Cancer: The Politics of an Epidemic,* Pandora/HarperCollins, Londres, 1995.
Rendle-Short, Morwenna y John, *The Father of Child Care: Life of William Cadogan (1711-1797),* John Wright & Sons, Bristol, 1966.
Renfrew, Colin, *The Cycladic Spirit: Masterpieces from the Nicholas P. Goulandris Collection,* Harry N. Abrams, Nueva York, 1991.
Rhode, Deborah L., «Media Images, Feminist Issues», *Signs: Journal of Women in Culture and Society,* vol. 10, núm. 3, Primavera de 1995.
Ricci, James V., *The Genealogy of Gynaecology,* The Blakiston, Filadelfia, 1943.
Rich, Adrienne, *The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New, 1950-1984,* W.W. Norton, Nueva York, 1984.
Robins, Gay, *Women in Ancient Egypt,* British Museum Press, Londres, 1993.
Robinson, Julian, *The Fine Art of Fashion,* Bartley and Jensen, Nueva York y Londres, 1989.
Romi, *La mythologie du sein,* Pauvert, París, 1965.
Ronsard, Pierre de, *Les amours,* ed. de Henry y Catherine Weber, Garnier Frères, París, 1963.
Rosenthal, Margaret R., *The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice,* University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1992.
Roth, Philip, *The Breast,* Vintage Books, Nueva York, 1972.
Rouse, E. Clive, *Medieval Wall Paintings,* Shire Publications, Buckinghamshire, 1991.
Rousseau, Jean-Jacques, *The Confessions,* trad. de J.M. Cohen, Penguin Books, Harmondsworth, Midlesex, 1953. [Trad. esp.: *Las confesiones,* Alianza Editorial, Madrid, 1997.]
–, *Émile: or On Education,* trad. de Alan Bloom, Basic Books, Nueva York, 1979. [Trad. esp.: *Emilio,* Edaf, Madrid, 1982.]
Ruggiero, Guido, *Binding Passions: Tales of Magic, Marriage, and Power at the End of the Renaissance,* Oxford University Press, Nueva York y Oxford, 1993.
–, *The Boundaries of Eros: Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice,* Oxford University Press, Nueva York y Oxford, 1985.
Russell, Diana, *Against Pornography: The Evidence of Harm,* Russell Publications, Berkeley, California, 1993.
Rycroft, Charles, *A Critical Dictionary of Psychoanalysis,* Penguin, Londres, 1972 (1995).
Saint-Laurent, Cécile, *Histoire imprévue des dessous féminins,* Éditions Herscher, París, 1986.
Sale, Kirkpatrick, *The Conquest of Paradise: Christopher Columbus and the Columbian Legacy,* Plume/Penguin, Nueva York, 1991.

Saliceto, *Chirurgie du Guillaume de Salicet,* ed. de Paul Pifteau, Imprimerie Saint-Cyprien, Toulouse, 1898.
Saunders, Alison, *The Sixteenth-Century Blason Poétique,* Peter Lang, Berna, Frankfurt am Main y Las Vegas, 1981.
Schama, Simon, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age,* University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1988.
Schiebinger, Londa, *Nature's Body: Gender in the Making of Modern Science,* Beacon Press, Boston, 1993.
Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, ed., *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760-1830,* Jonas Verlag, Historisches Museum Frankfurt, Frankfurt, 1989.
Scholten, Catherine M., *Childbearing in American Society, 1650-1850,* New York University Press, Nueva York y Londres, 1985.
Schwichtenberg, Cathy, ed., *The Madonna Connection: Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory,* Westview Press, Boulder, San Francisco y Oxford, 1993.
Serna, Ramón Gómez de la, *Seins,* trad. de Benito Pelegrin, André Dimanche Éditeur, Marsella, 1992. [Edición original en español: *Senos,* Ediciones Libertarias, 1992.]
Shorter, Edward, *The Making of the Modern Family,* Basic Books, Nueva York, 1975.
Sichtermann, Barbara, *Femininity: The Politics of the Personal,* trad. de John Whitlam, Polity Press, Cambridge y Oxford, 1986.
Sorano, *Gynecology,* trad. de Owsei Temkin, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1956.
Spence, Jo, *Putting Myself in the Picture: A Political, Personal and Photographic Autobiography,* Camden Press, Londres, 1986.
Spiegel, David, *Living Beyond Limits: New Hope and Help for Facing Threatening Illness,* Times Books, Nueva York, 1993.
Sprinkle, Annie, y Gates, Katharine, *Annie Sprinkle's Post-Modern Pin-Ups Booklet,* Gates of Heck, Richmond, Virginia, 1995.
Starobinski, Jean, *Largesse,* Réunion des Musées Nationaux, París, 1994.
Stein, Ralph, *The Pin-Up from 1852 to Now,* Ridge Press/Chartwell Books, Secaucus, Nueva Jersey, 1974.
Stone, Lawrence, *The Family, Sex, and Marriage in England, 1500-1800,* Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1977.
Strossen, Nadine, *Free Speech, Sex and the Fight for Women's Rights,* Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1995.
Suleiman, Susan Rubin, ed., *The Female Body in Western Culture,* Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1986.
Sussman, George D., *Selling Mothers' Milk: The Wet-Nursing Business in France, 1715-1914,* University of Illinois Press, Urbana, 1982.
Thames, Susan, y Gazzaniga, Marin, eds., *The Breast: An Anthology,* Global City, Nueva York, 1995.

Thébaud, Françoise, ed., *A History of Women: Toward a Cultural Identity in the Twentieth Century,* vol. V, *A History of Women in the West,* ed. de Georges Duby y Michelle Perrot, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1994. [Trad. esp.: *Historia de las mujeres,* Taurus, Madrid, 1993.]

–, *Quand nos gran-mères donnaient la vie: La maternité en France dans l'entre-deux-guerres,* Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1986.

Thomas, Keith, *Religion and the Decline of Magic,* Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1971.

Thorton, Louise; Sturtevant, Jan; y Sumrall, Amber, eds., *Touching Fire: Erotic Writings by Women,* Carroll & Graf Publishers, Nueva York, 1989.

Thurer, Shari L., *The Myths of Motherhood: How Culture Reinvents the Good Mother,* Houghton Mifflin, Boston, 1994.

Trouillas, Paul, *Le complexe de Marianne,* Seuil, París, 1988.

Tubiana, Maurice, doctor, *La lumière dans l'ombre: Le cancer hier et demain,* Éditions Odile Jacob, París, 1991.

Turner, James Grantham, ed., *Sexuality and Gender in Early Modern Europa: Institutions, Texts, Images,* Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

Tyrrell, Wm. Blake, *Amazons: A Study in Athenian Mythmaking,* Johns Hopkins University Press, Baltimore y Londres, 1984.

Vasey, Frank B., M.D., y Feldstein, Josh, *The Silicone Breast Implant Controversy,* Crossing Press, Freedom, California, 1993.

Veblen, Thorstein, *The Theory of the Leisure Class* (1899), Random House, Modern Library, Nueva York, 1931. [Trad. esp.: *Teoría de la clase ociosa,* Hyspamérica Ediciones, Madrid, 1988.]

Vesalio, Andrea, *The Epitome of Andreas Vesalius,* trad. de L.R. Lind, Macmillan Company/Yale Medical Library, núm 21, Nueva York, 1969. [Trad. esp.: *Epitome,* Ediciones de Arte y Bibliofilia, Madrid, 1984.]

Vickers, Nancy, «The blazon of sweet beauty's best: Shakespeare's *Lucrece*», *Shakespeare and the Question of Theory,* ed. de Patricia Parker y Geoffrey Hartman, Methuen, Nueva York y Londres, 1985.

Vigarello, Georges, *Le propre et le sale: L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge,* Éditions du Seuil, 1985.

Virgoe, Roger, ed., *Private Life in the Fifteenth Century,* Weidenfeld and Nicolson, Nueva York, 1989.

Walker, Barbara G., *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects,* Harper Collins, San Francisco, 1988.

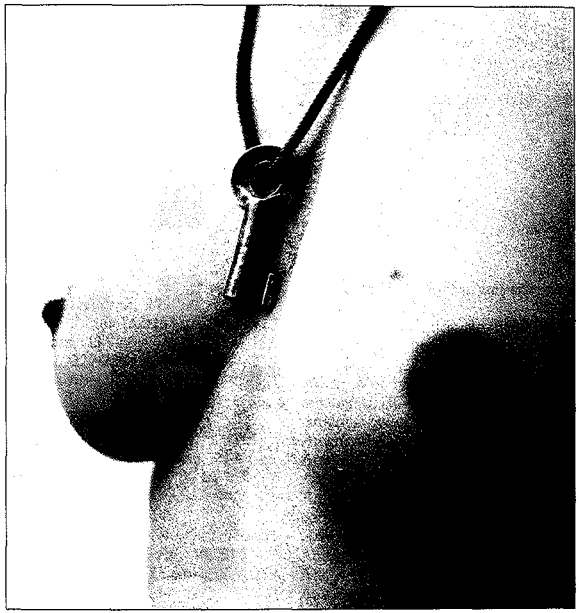
Walker, Robert, ed., *Varga: The Esquire Years, A Catalogue Raisonné,* Alfred Van Der Marck Editions, Nueva York, 1987.

Wangensteen, Owen H., y Wangensteen, Sarah D., *The Rise of Surgery,* Wm. Dawson and Sons, Folkestone, Kent, 1978.

Warner, Marina, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary,* Alfred A. Knopf, Nueva York, 1976.

–, *Monuments and Maidens,* Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1985.

Waugh, Norah, *Corsets and Crinolines* (1954), Routledge/Theatre Arts Books, Nueva York, 1995.
Weindling, Paul, *Health, Race and German Politics Between National Unification and Nazism, 1870-1945,* Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
Weinstein, Donald, y Bell, Rudolph M., *Saints and Society,* University of Chicago Press, Chicago, 1982.
Werne, Joellen, ed., *Treating Eating Disorders,* Jossey-Bass Publischers, San Francisco, 1995.
Winkler, John J., *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece,* Routledge, Nueva York y Londres, 1990.
Witkowski, Gustave Joseph, *Anecdotes historiques et religieuses sur les seins et l'aillaitement comprenant l'histoire du décolletage et du corset,* A. Maloine, París, 1898.
Wolf, Naomi, *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women,* William Morrow, Nueva York, 1991.
Woodbridge, Linda, *Women and the English Renaissance: Literature and the Nature of Womankind, 1540-1620,* University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 1984.
Woolson, Abba Goold, *Women in America from Colonial Times to the 20th Century* (1874), Arno Press, Nueva York, 1974.
Wright, Louis B., *Middle-Class Culture in Elizabethan England* (1935), Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1958.
Yalom, Irvin D., M.D., y Greaves, Carlos G., M.D., «Group Therapy with the Terminally Ill», *American Journal of Psychiatry,* vol. 134, núm. 4, abril de 1977.
Yalom, Marilyn, *Blood Sisters: The French Revolution in Women's Memory,* Basic Books, Nueva York, 1993.
–, *Les temps des orages: Aristocrates, bourgeoises, et paysannes racontent,* Maren Sell, París, 1989.
Zimmerman Leo M., y Veith, Ilza, *Great Ideas in the History of Surgery,* Williams and Wilkins, Baltimore, 1961.
Zonderman, A.B.; Costa, P.T.; y McCrae, R.R., «Depression as a Risk for Cancer Morbidity and Mortality in a Nationally Representative Sample», *Journal of the American Medical Association,* vol. 262, 1989.



99. Reid S. Yalom: La clave del pecho (1996).

Indice de nombres y conceptos

Aarón, 47
Abbott, Deborah, 299
abolicionismo, 152-153
Abraham, 43-44
actrices, 227-229
Adams, Abigail, 265
Adams, John, 265
Adams, John Quincy, 265
Adán, 43
adolescentes, sostenes para, 213
Adonis, 35
Aecio, 247
Aertsen, Pieter, *ilus.*14
Afrodita, 30, 33, 35, 40, 322, *ilus.* 31
Agata, santa, 51-52, *ilus.* 50, 51
Agnew, La clínica de (Eakins), *ilus.* 269
Agrippa, Cornelius, 84
Alberto, príncipe, 151
Alcmena, 36
Alemania, 135, 155-156, 169, 322; arte hecho por mujeres, 301; comercialización del sexo, 230-231, 234, *ilus.* 224, 236; en el Renacimiento, 84-85, 107, 111-112; en la Edad Media, 59, 193; en la primera guerra mundial, 156, 159, 162, *ilus.* 159; lactancia, 92, 141, 143; medicina, 254, 262, 266; modas, 193, 195, 200-201, 207, 209; nazi, 156, 159, 163-164, 169, 172, 184, *ilus.* 166; permisos por maternidad, 173; procesos de brujas, 82
Alexandra Feodorovna, emperatriz de Rusia, 155
alimentos y bebidas, anuncios comparando pechos con, 219-221, *ilus.* 220, 222
Allen, Woody, 189
amazonas, 36-40, 106, *ilus.* 38
América colonial, 134
American Cancer Society, 277
American Medical Association, 279
American Pediatric Association, 173
American Society of Plastic and Reconstructive Surgeons, 279
Amours, Les, 87, *ilus.* 87
Ana, 44, 109
Ana de Austria, 256
Ana, reina de Inglaterra, 109
anestesia, invención de la, 268
Angel azul, El (filme), 227
Angel in the House, The (Patmore), 153
Angola, billete de banco, 169, *ilus.* 170
Ana Karenina (Tolstói), 155
anorexia nerviosa, 20, 187-188
antisépticos, utilización quirúrgica, 268
Antonio y Cleopatra (Shakespeare), 105
Aquiles, 37
Arblay, Monsieur d', 262-263
Ares, 36, 40
Aretino, Pietro, 218
Argentina
cirugía estética, 278; permiso por maternidad, 173
Ariosto, 74, 87

Aristófanes, 33, 35
Aristóteles, 245, 247, 251-252
Armamentarium Chirurgicum (Schultetus), 256
aros en los pezones, 240-241, *ilus.* 240
arte; costumbres holandesas, 115-128, *ilus.* 116, 120, 121, 124, 125, 126, 129; griego, 30-31, 39, *ilus.* 31, 38; hecho por mujeres, 301-317; medieval, 48, 52-54, *ilus.* 49; minoico, 29-30, *ilus.* 28; renacentista, 37, 52, 58-62, 66, 69, 80-81, 86-89, 96-98, 111-112, 114, *ilus.* 37, 42, 50, 51, 58, 64, 65, 70, 79, 88, 94, 97, 112
Arte de amar (Ovidio), 56
Artemisa, 17, 30, 32, 36, 40, 144, *ilus.* 31
Asclepio, 30
Asiria, hijos de, 44
Asociación de Publicitarios Cinematográficos, 159
Asociación Urológica Americana, 235
Astartés, figuritas, 25
Astell, Mary, 259, 261
Astor, James, 187
Astrophel and Stella (Sidney), 103
Atenea, 30, 33, 40, 144, 154, 322
Aucassin et Nicolette, 56
Australia, 174
Asociación Australiana de Madres Lactantes, 170

babilonios, 44, 46
Baker, Josephine, *ilus.* 229
baño y al tocador, culto al, 91
baptistas, 128
Bardot, Brigitte, 227
Bartholin, Thomas, 256
Bartoli, Bartolomeo da Bologna di, *ilus.* 55
Bartolomé el Inglés, 53
Baxter Healthcare Corporation, 279
Beebe, John, 186
Behn, Aphra, 109-110
belleza, ideales de, 20, 113-114, 190, 214-216, 300-301, 316-317, 323; cirugía estética, 278; en el Renacimiento, 74-75, 80, 84, 90, 114, *ilus.* 76, 77; en Holanda, 127-128; en la corte de Isabel I, 113-114; en la Edad Media, 56, 74; en la Norteamérica del siglo XIX, 204-205; en las revistas, 223-226
benedictinos, monjes, 48
Berlei, fabricantes de lencería, 210
Bernard (pintor), *ilus.* 157
Bernardino de Siena, san, 60
Bernardo, san, 64-66
Bernhard, Ruth, 307
Biale, David, 43
biberón, 154, 173, 267, 282
en los países en desarrollo, 174-175
Biblia, La, 107; Nuevo Testamento, 17, 46-48; Viejo Testamento, 16-17, 43-47
bicicletas, publicidad de, 219
billetes de banco, 169
biopsia, del pecho, 270
Bissett, Enid, 209
blasón, poesía, 83-85, 102
Bloch, Ariel, 47
Bloch, Chana, 47
Bobbitt, Lorena, 238
bolcheviques, 162
Bolena, Ana, 82, 98, 101
Bonnaud, Jacques, 196
Borgognoni, Teodorico, 249
Bosom Ballet (Sprinkle), 313, *ilus.* 312
Bourgeois, Louise (artista del siglo XX), 305-307, *ilus.* 305
Bourgeois, Louise (comadrona del siglo XVII), 253
Brantôme, señor de, 90, 218
Brasil, cirugía estética en, 278
Breast Cancer (Kushner), 270
Breast Cancer Fund, 295
Breast, The (Roth), 189
Brézé, gran senescal Louis de, 89
Bristol Myers-Squibb Company, 279
Bronce, Edad de, 33
Brown, Helen Gurley, 226
Brown, John, 265

Brown, Judith, 97
Brownmiller, Susan, 216
brujas, caza de, 81-82
Buffon, conde George-Louis Leclerc de, 135
Bulimia, 20
Burley, Fanny, 262-265
Buscando a Susan desesperadamente (filme), 232
Bynum, Carolyn, 61

Cadogan, William, 133-134, 266
calvinistas, 128
Calvino, Italo, 289
Calvino, Jean, 63
Camaino, Tino da, *ilus.* 46
Campesina sentada (Van de Welde), *ilus.* 129
Canadá; de habla francesa, 169; ley contra la pornografía, 239
cáncer de mama, 18, 20, 244, 254-257, 282, 322-325; arte, 314-316, *ilus.* 314; cirugía, 247-248, 254-272; cirugía reconstructiva posterior, 277-278; como tema político, 292-296; en el Renacimiento, 254-255; en Grecia, 244-245, 247-248; en la Edad Media, 248-249; grupos de apoyo a mujeres con, 277; poesía, 299-301; prevención, 272-275
Cancer Journals (Lorde), 300
cáncer, *véase* cáncer de mama
cancerígeno, entorno ambiental, 273-274
Cantar de los Cantares, El, 45-47
Caridad filial (Goujon), *ilus.* 42
Caridad, *ilus.* 65
Carlos I, rey de Inglaterra, 195
Carlos VII, rey de Francia, 69-72, 89
Carlos VIII, rey de Francia, 90
Carpintero, La familia del (Van Slingeland), 121
Carstens, Michael, 281
Cartera, La (Léonnec), *ilus.* 158
Cassatt, Mary, 302
Castro, Johannes, 122
Catalina de Alejandría, 62
Catalina de Siena, 61-62
católica, Iglesia, 48, 81, 96, 98, 108, 115, 119, 128, 322
Cats, Jacob, 117-118, 121
Caxton, William, 107
Celestina, La, (Vermeer), 124-125, *ilus.* 124
Chapel, Anne, 148
Charité Maternelle, La, 141
Chaucer, Geoffrey, 283
Chicas despampanantes, 165-167
Chicotot, G., *ilus.* 271
China, incidencia del cáncer de mama en, 273
Christy, Howard Chandler, 161, *ilus.* 163
Cicciolina, La, 289-291, *ilus.* 290
Cícladas, 29, 66, *ilus.* 27
cine, 227-229; pornográfico, 236-237
cirugía; para el cáncer de mama, 247-248, 254-272; reconstructiva, 277-278, 319; reducción de los pechos, 277-278, 280-282; *véase también* cirugía estética
cirugía estética, 20, 215, 235, 239, 243, 278-282, 317-319
cirujanos barberos, 259
Clef d'amours, La, 56
Cleopatra, 154
Clínica Mayo, 280
Clinton, Bill, 294
Clinton, Elizabeth, 109
Clinton, Hillary, 294
clubes nocturnos, 230
Colón, Cristobal, 104
Colonization (Spence), 309, *ilus.* 308
Columna rota, La (Kahlo), 304
comadronas, 252-253
Comfort, Alex, 234
Con faldas y a lo loco (filme), 228 e *ilus.*
Confesiones (Rousseau), 139
corsés, 19-20, 129, 190, 192-207, 217, *ilus.* 198-199, 204
cortesanas; en el Renacimiento, 75-76, 78-80, *ilus.* 76, 78; en Grecia, 34-35

cortesano, amor, 56
cosmética, 202-203, 240, *ilus.* 202; en el Renacimiento, 80, 90
Cosmopolitan, revista, 213, 216, 226
Coter, Colyn de, 52
Courcelles, Mademoiselle de, 258
Cousin, Jean, 79-80, 84, *ilus.* 79
Crawford, Cindy, 114
Creta, en la antigüedad, 17, 29
cristianismo, 16-17, 26, 47-67, 111, 283, 321; en el Renacimiento, 42, 65-66, 81, 111, *ilus.* 50, 51; en la Edad Media, 48, 53-66, 74, *ilus.* 49; primitivo, 48
Critical Dictionary of Psychoanalysis, A (Rycroft), 176, *ilus.* 176
Crosby, Caresse, 206
Cunningham, Imogen, 307
curación popular, 248-249

Dante, 57
Darnell, Linda, 166
David, Jacques-Louis, 147
Davis, Alice, 300
Débora, 47
Declaration of the Rights of the Women (Gouges), 283
Defoe, Daniel, 133
Déjeuner sur l'herbe (Manet), 218
Delacroix, Eugène, 148, 150, 169, *ilus.* 150
Deméter, 30, 35
demócratas, 294
Dennett, Terry, 307-309, *ilus.* 308, 309
depresión, cáncer y, 247
Deschamps, Eustache, 56
Diana, 40, 88
«Diagnosis» (Halperin), 299
Diderot, Denis, 130
Dieta, cáncer de mama y, 273
Dietrich, Marlene, 227
Dior, Christian, 192
diosas; cicládicas, 29, *ilus.* 27; egipcias, 26, 244, *ilus.* 24, 27; griegas, 30-33, 35-36; minoicas, 29, *ilus.* 28; paleolíticas, 23, 25, 68, *ilus.* 24
Dirección de Alimentos y Medicación, 216, 279-280
Divina Comedia, la (Dante), 57
Doda, Carol, 114, 230
Dors, Diana, 227
Dostoyevski, Feodor, 154
Dow Corning, 279-280
Drayton, Michael, 104
Du Pont Corporation, 210
Duden, Barbara, 259
Duomo, Museo del (Florencia), 53
Durantini, Mary, 122
Dworkin, Andrea, 239

Eakins, Thomas, *ilus.* 85
Edad Media, 53-66, 157, 321; arte, 48, 52-54, 113, 304, *ilus.* 49; ideales de belleza, 56, 74, 114; lactancia, 91, 137; literatura, 53-58, 113; medicina, 248-249, 268; moda, 56-57, 190, 192-193; rango de las mujeres, 283
Edipo, complejo de, 178, 180
Efeso, 32, *ilus.* 31
Egipto, en la Antigüedad, 26, 44, 243-244, 248, *ilus.* 24, 27
Ekberg, Anita, 168
El Shaddai, 43
Elders, Joycelyn, 174
«Eliza», 109
Émile (Rousseau), 137, 139
Emilio, John d', 233
En la cama con Madonna (filme), 232
Enrique II, rey de Francia, 88-90, 93, 99
Enrique IV, rey de Francia, 93-95, 97, 195, 253
Enrique VI, rey de Inglaterra, 72
Enrique VIII, rey de Inglaterra, 82, 95, 98, 101, 194
Entragues, Henriette d', 95-97, *ilus.* 97
envidia del pene, 181-183
«Ephelia», 110
Ephron, Nora, 211
«Epithalamion» (Spenser), 103
Erlanger, Philippe, 89
erotismo, diferencia entre pornografía y, 238

esclavitud, 151-153
Escocia; lactancia, 108; procesos de brujas, 81
Eskanazi, Loren, 316
España, 99, 115, 193, 214
espectáculo, industria del, 227-232
Esquire, revista, 165, *ilus.* 224
Estados Unidos, 169, 192; actitudes sobre la lactancia, 171-174; cáncer de mama, 265, 268-269, 273-274, 277, 292-296; cirugía estética, 278-280; comercialización del sexo, 215; en el siglo XIX, 151-154; en la primera guerra mundial, 159-161, *ilus.* 160, 161, 162; en la segunda guerra mundial, 164, 169, 210, *ilus.* 167; leyes sobre el exhibicionismo, 171, 286-288; liberación de las mujeres, 283-285, 291-292; moda, 197-206, 209-218
Estrées, Gabrielle d', 93-97, *ilus.* 94, 97
Estrellas de cine, 227-229
estrógeno, 272, 274
Eva, 16, 43, 79-81, 109
Eva Prima Pandora (Cousin), 79-81, 84, *ilus.* 79
Evans, Laura, 295
Evelina (Burney), 263
extirpación parcial del pecho, 257, 270, 272
Ezequiel, 16, 44-45
Fabry, Wilhelm, 254
Fairbairn, Ronald, 184
Falk, Marcia, 45
falo, imperio del, 32
Fauna suecica (Linneo), 136-137, *ilus.* 136
Felipe el Hermoso, 250
Fey, Arnoldus, 257
Film Stills (Sherman), 310
filósofos, 137, 139
Firenzuola, Agnolo, 74-75
Fleiss, Heidi, *ilus.* 77
Folies-Bergère, 230
Foucault, Michel, 191
Fouquet, Jean, *ilus.* 70
France Républicaine, La, *ilus.* 145
Francia; billetes de banco, 169; cirugía estética, 278; comercialización del sexo, 230; en el Renacimiento, 17-18, 57, 69-74, 83-91, 93-98, 105, 110-113, 251, 283; en el siglo XVII, 110, 115, 117, 129; en el siglo XIX, 154; en la Edad Media, 52, 54, 56, 63, 200, *ilus.* 49; en la primera guerra mundial, 156-158, *ilus.* 157, 158; iconografía política, 144-148, 150-151, 163, *ilus.* 145, 146, 150; Ilustración, 130-132, 137, 139-141; liberación de las mujeres, 289; matrimonio compartido, 123; medicina, 251-254, 256-258, 261-265; moda, 194-197, 200-201, 206-207, 211, 214, 217, *ilus.* 198; publicidad, 191; revolucionaria, *véase* Revolución francesa; tasa de natalidad, 156
Francisco I, rey de Francia, 89, 91
Franco, Veronica, 76, 78, *ilus.* 76
François, André, *ilus.* 63
Franits, Wayne, 116
Freedman, Estelle, 233
French, Delores, 315
Freud, Sigmund, 19, 102, 177-186, 189, 233, 306, 324
Friné, 35, 53
Gadol, Joan Kelly, 112-113
Gail, 225-226
Galeno de Pérgamo, 247, 250, 254, 261
Garin le Loherain, 56
Gates, Katharine, 314
Gaultier, Jean-Paul, 232
gays y lesbianas, desfile anual de (San Francisco), 295, *ilus.* 293
Gea olímpica, 30, 32
Gelpi, Barbara, 147
Génesis, 16, 43-44
Gérard, Marguerite, *ilus.* 149

Gernreich, Rudi, 213, 230
Gerson, Jean, 72
Gibson, chicas, 219
Gillray, James, 141-142, 199, *ilus.* 142, 199
Gimbutas, Marija, 23
ginecología, 245, 248
Giuliana, Veronica, 64
Godey's Lady's Book, 197
Goebbels, Joseph, 159
Gouges, Olympe de, 283
Goujon, Jean, *ilus.* 42
Graham's, revista, 197
Grecia, en la antigüedad, 18, 30-40, 80-81, 90, 322, *ilus.* 31, 38; cortesanas, 34-35, 53, 192; diosas, 30-33, 35-36; en la Revolución francesa, 147; medicina, 244-248
Greene, Robert, 102, 108
Greer, Germaine, 285
Grien, Hans Baldung, *ilus.* 112
Grimaldi, Venus de, *ilus.* 24
Guillet, Pernette du, 85
Gull, William, 188

Habermas, Jurgen, 289
Hall, John, 194
Halperin, Joan, 299
Halstead, William, 269-270
Hamlet (Shakespeare), 105
Hammid, Hella, 314-315, *ilus.* 314
Hapi, 26-27, *ilus.* 27
Harper's Bazaar, 213
Harvard Lampoon, 211-212
Harvey, William, 256
Hastings, Caroline E., 203
Hawthorne, Rosemary, 200
Haynes, Arvilla B., 203
Hedwig, Sophie, 121-122 e *ilus.*
Heister, Lorenz, 261-262, *ilus.* 261
Helena de Troya, 33, 90, 154
Helvétius, Adrian, 257-258
Hepburn, Audrey, 228
Hepburn, Katharine, 228
Hera, 30, 33, 36, 40
Hércules, 36
Herrick, Robert, 110
hetairas (cortesanas griegas), 34-35, 53, 192
Hipérides, 35
hipnosis, 282
Hipócrates, 244-245, 250-251, 254
HIRE («Hacer de buscona es un auténtico empleo»), 315
Historia Animalium (Aristóteles), 245
History Portraits (Sherman), 310
Holanda, *véase* Países Bajos
Hollander, Anne, 69, 128
Holy Feast and Holy Fast (Bynum), 61
Homenaje al 75 de Infantería (Bernard), *ilus.* 157
Homero, 36
homosexualidad, 79, 96-97, 300
Hooch, Pieter de, 115-116, 119, *ilus.* 116
Hopps, H. R., *ilus.* 160
hormonas, 268, 272-275
Horrmeyer, Ferdy, *ilus.* 159
Horus, 24, 26
Houchgeest, Gerard, *ilus.* 120
Huizinga, Johan, 69, 122
humores corporales, 245, 254, 256, 261
Hus, Jan, 72
Hustler, revista, 225, 238

Ice-T, 238
iconografía política, 144-148, 150-151, 163, *ilus.* 145, 146, 150
Ilíada (Homero), 36
Ilustración, 130-141, 283
imprenta, invención de la, 107
Inglaterra, 17, 72, 134, 175, 322; Banco de, 168; comercialización del sexo, 219, 234; en la Edad Media, 53, 283; en la primera guerra mundial, 159, 162; en la Restauración, 109-110, 117, 129; en la segunda guerra mundial, 210; incidencia del cáncer de mama, 273; isabelina, 98-109, 113; lactancia, 92, 108, 117, 132-134, 141, 154; matrimonio compartido, 123; medicina, 262;

moda, 194-197, 200-212, *ilus.* 199; mujer trabajadora, 173; procesos de brujas, 81; psicoanálisis, 184; victoriana, 148, 151
Ingres, Maurice, *ilus.* 162
Inocencio XI, papa, 195
Instrucción, 107-108
Interior de una iglesia con una madre dando el pecho a su hijo (Escuela de Gerard Houchgeest) *ilus.* 120
Introducción al psicoanálisis (Freud), 180
Irak, permisos por maternidad, 173
Isaac, 44
Isabel de Baviera, 72
Isabel I, reina de Inglaterra, 98-100, 106-107, *ilus.* 100
Isakower, O., 184
Iser, 244
Isis, 24, 26, *ilus.* 24
Islam, 23, 44
israelitas, 25-26, 43-48
Italia, 174, 214, 322; en el Renacimiento, 16-17, 56-62, 66, 69, 74-76, 91, 96, 98, 102, 111-113, 218, 251, *ilus.* 76-78; en la Edad Media, 56-64, 248-249, *ilus.* 55, 58; medicina, 249-250; permisos por maternidad, 173; política, 289-291

Jackson, Janet, *ilus.* 224
Jackson, Mercy B., 203
Jacobo I, rey de Inglaterra, 109
Jacobs, Mary Phelps, 206, 210
Japón, incidencia del cáncer de mama en, 273
Jean-Jacques Rousseau ou l'Home de la Nature (Le Grande), *ilus.* 138
Jean Jouven des Ursines, obispo, 72
Jerónimo, san, 48
Jesús, 16-17, 53, 57, 59, 62, 66, 69
Johns Hopkins University, 269
Johnson, doctor, 261
Jones, John, 252
Joy of Sex, The (Comfort), 234
Juana de Aragón, 75
Juana de Arco, 71
judaísmo, 16-17, 25-26, 81, 111, 283 en la antigüedad, 25-26, 43-48
Judit, 47
Juliana de Norwich, 62
Jung, Carl, 39, 186
Juno, 40
Júpiter, 40

Kafka, Franz, 189
Kahlo, Frida, 302-304, *ilus.* 303
Kaiser Foundation Research Institute, 274
Karan, Donna, 217
Keuls, Eva, 32, 39
King, Margaret, 82
Klein, Melanie, 178, 184-186
Komen Foundation for Breast Cancer, 295
Koons, Jeff, 291
Kourotrophos, cultos, 30
Krieger, Nancy, 274
Kushner, Rose, 270

La Tour Landry, caballero de, 57
Labé, Louise, 85-86, 107
Lacan, Jacques, 187
lactancia, 18, 275, 288-289, 318, *ilus.* 318; anterior a la guerra civil de Estados Unidos, 151-154; arte hecho por mujeres, 301-303, 307, 309-310, 313; comercialización, 191; corsés, 196; en Alemania, 155-156; en el cristianismo, 53-67, *ilus.* 55, 58, 64, 65; en el judaísmo, 43-44; en el Renacimiento, 91-93, 98, 251-253, 298, *ilus.* 255; en Grecia, 30, 34, 246-248; en la Ilustración, 132-143; en la Inglaterra isabelina, 108-109; en la mitología romana, 36, 40; en la Revolución francesa, 143-144; en lEstados Unidos, 171-174; en los Países Bajos, 115-123; en Rusia, 154-155; historia médica, 18, 243-

244, 266-267, 282; poesía y, 297-298; psicoanálisis y, 177-188; regulación gubernamental, 170-172; responsabilidad civil representada por la, 18
Lactancia de san Bernardo, La, ilus. 64
Ladies' Home Journal, 210, 213, 273
Lai Milon (María de Francia), 54
Lamartine, Alphonse de, 143
Laqueur, Thomas, 250
Larrey, barón, 262-264
Lasegue, Charles, 188
Lawrence, D. H., 237
Le Bas, Élisabeth, 140-141
Le Bas, Philippe, 140-141
Le Dran (cirujano), 258
Le Grand, Auguste Claude, *ilus.* 138
Lebert, Hermann, 266
Lección de anatomía, La (Rembrandt), 256
leche en polvo, *véase* Biberón
Leche League, La, 172
Legrand, Jacques, 72
lencería, *véase* sujetadores, corsés
León X, papa, 75
Leonardo da Vinci, 250
Leónidas, 248
Léonnec, G., *ilus.* 158
Leroy (corsetero), 197
lesbianas, 96-97, 300
Leskov, Nikolai, 154
Levasseur, Thérèse, 139
leyes censoras, 239
leyes suntuarias, 74
liberación de la mujer, 19, 213-214, 283-292
Liberator, The, 152
Libertad guiando al pueblo, La (Delacroix), 148, 150, 169, *ilus.* 150
libido, teoría de la, 233
Liebault, Jean, 90
Liga de Mujeres Patrióticas, 156
Liga para la Protección de las Madres, 156
Light, Raven, 295, *ilus.* 293
limpieza, en Holanda, 123
Linneo, Carl von, 125-137, *ilus.* 136
liposucción, 279
Lisístrata (Aristófanes), 33, 35
Lister, Joseph, 268
literatura; griega, 35-37; holandesa, 117; medieval, 54-57; renacentista, 74-75, 83-87, 321; rusa, 155; *véase también* Poesía
Lodge, Thomas, 101, 108
Lollobrigida, Gina, 168, 227
Long Island Breast Cancer Action Coalition, 295
Longoburgo, Bruno da, 249
Lorde, Audre, 300
Loren, Sofia, 227
Lorenzetti, Ambrogio, *ilus.* 58
Love, Susan, 268, 282, 299
Lucas, evangelio de san, 47
«Lucrecio» (Tennyson), 154
Luis XI, rey de Francia, 71
Luis XIII, rey de Francia, 195, 253
Luis XIV, rey de Francia, 110, 195, 255-256, *ilus.* 255
Luis XV, rey de Francia, 131
Luis XVI, rey de Francia, 140
Lutero, Martín, 111
Lyly, John, 101, 108

Macbeth (Shakespeare), 105
MacKinnon, Catherine, 239
Macrina, santa, 48
Mademoiselle, revista, 213
Madona, *véase* Virgen María
Madonna (cantante), 231-232
Magnani, Anna, 227
Maiden Form Brassiere Company, 209-212, *ilus.* 212
Maillard, Olivier, 72
Mallarmé, Stephan, 15
Mamá elegante, La (Gillray), 141-142, *ilus.* 142
Mamelles (Bourgeois), 306
mamíferos, 135, 137
mamografía, 275, 299
Manet, Claude, 218
Mansfield, Jayne, 168, 227
María Antonieta, reina de Francia, 131, 140
María de Anjou, 71

María de Francia, 54
María Magdalena, 47
María, *véase* Virgen María
Mark Eden, Desarrollador del busto, 211
Marot, Clément, 83-84, 118
Marte, 40
Massachusetts Breast Cancer Coalition, 316
Massachusetts General Hospital, 268
mastectomía, 254-266, 268-270 poesía sobre, 299-301
«Mastectomy» (Davis), 300
Mateo, evangelio de san, 47
maternidad, permisos por, 173
matrimonio compartido, 123
Matuschka, 315-316
Mauzan, Luciano Achille, *ilus.* 164
medicina, 18, 243-282; en Egipto, 243-244; en el Renacimiento, 249-254, 268; en Grecia, 244-248; en la Edad Media, 248-249; *véase también* cáncer de mama, salud, cirugía
Médicis, Catalina de, 89, 99
Médicis, María de, 96, 253
Médico y paciente (Steen), 260
Menaphon (Green), 102
Menelao, 33
Menot, Michel, 72
Metzger, Deena, 314-315, *ilus.* 314
Meurent, Victorine, 218-219, 223
Mi nodriza y yo (Kalho), 304, *ilus.* 303
Micénicos, 30
Minerva, 40
Minnesota Mining and Manufacturing, 279
Minoica, Creta, 17, 29
Miss América, elección de, *284*
moda, 190-218; en el Renacimiento, 71-72, 193-194; en Holanda, 118; en la Edad Media, 56-57, 190, 193; en la Revolución francesa, 147-148; isabelina, 99, 101, *ilus.* 100
modelos de desnudo, 218-226, 239
modernistas, carteles, 219-220
Modersohn-Becker, Paula, 302
Moisés, 47
Molière, 195
Mondeville, Henri de, 250
Monroe, Marilyn, 33, 168, 227, 232, *ilus. 228*
Montaigne, 194
«Moon-Milk Sestina» (Wasserman), 299
Moore, Charles, 268
Moreelse, Paulus, *ilus.* 121
Morgan, Robin, 284
Morton, William, 268
Mucha, Alfons, 219
Mujer con niño, amamantando a una criatura (Hooch), 115, *ilus.* 116
Müller, Johannes, 266
Museo Colonial (La Paz), 65
Musulmanes, *véase* Islam

Nabucodonosor, 45
nacionalsocialismo, *véase* Alemania, nazi
Nähreltern, Die (Peters), 141
Napheys, doctor, 267
Napoleón, emperador de Francia, 197, 262
Nashe, Thomas, 194
National Institute of Health, 270
Nativas americanas, 134
Nature Study (Bourgeois 306),
Neiditz, Minerva, 186
neolítico, 25, 34
New Look, 211
New York Review of Books, The, 234
New York Times Magazine, The, 171, 217, 292, 315
New Yorker, The, 324
Niphus, Augustinus, 75
Nochlin, Linda, 218
Novia judía, La (Rembrandt), 123-124, *ilus.* 124
«Now Only One of Us Remains», (Goedicke), 299
Nut, 26
Nutrix Noverca (Linneo), 135

obstetricia, 245, 248
Ogier le Danois, 56
O'Keeffe, Georgia, 302
Olds, Sharon, 297
Olga, gran duquesa, 155
Olympia (Manet), 218
Organización Mundial de la Salud, 172, 175
Organización Mundial del Trabajo, 173
Origen de la Vía Láctea, El, 36 e *ilus.*
Ostriker, Alicia, 297-299
Our Bodies, Ourselves (Boston Women's Health Collective), 284
Oustillement le Vilain, L', 54
Outlaw, The (filme), 227
Ovidio, 56

Painter, Nell, 152
Países Bajos, 18, 59, 115-130
  cirugía estética, 278-279
  medicina, 256-262
Pakistán, permisos por maternidad, 173
Paleolítico, 15, 25, 66
Palomar (Calvino), 289
Panegírico de Bruzio Visconti, ilus. 55
Pappenheimer, Anna, 82
Paré, Ambrois, 92-93, 251-253
Pareja, La, véase Novia Judía, La (Rembrandt)
Pastan, Linda, 299
Pasteur, Louis, 154, 268
Patin, Gui, 256
Patmore, Coventry, 153
pene, agrandamiento del, 235
Pentesilea, 36
Penthouse, revista, 225, *ilus.* 224
Perpointe, Marguerite, 257-258
Perrigo, Denise, 298-299
Peters, Johann Anton de, 141
Petrarca, 74, 86
Phaer, Thomas, 92
Physical Life of Woman, The (Naphreys), 267
Piedra, Edad de, 15-16, 25
piercing, 241, *ilus.* 240
píldoras anticonceptivas, 276
Pío II, papa, 64
Pisan, Christine de, 283
Pisano, Giovanni, 61
Platón, 247
Playboy, revista, 225
Playtex, 213
Plinio el Viejo, 41, 90
«Poem for the Woman Who Filled a Prothesis with Birdseed, and Others» (McNall), 300
poesía; contemporánea, 186, 296-301; hebrea, 45-46; holandesa, 118; isabelina, 101-107; renacentista, 110
Poitiers, Diana de, 88-90, 93, 95, 99, *ilus.* 88
policía militar del Ejército de Estados Unidos, 287
Pornografía, 112, 192, 218, 236-239, 287, 289, 291, 313, 315
Post-Modern Pin-Ups, Pleasure Activist Playing Cards (Sprinkle), 314
postales eróticas, 221, *ilus.* 223
postizos, 201 e *ilus.*
predisposición genética al cáncer de mama, 274
primera guerra mundial, 156-163
Primeros pasos o la madre lactante, Los (Gérard), *ilus.* 149
propaganda, 156-164
prostitutas, 192, 315; en el Renacimiento, 75-76, 78-80; en los Países Bajos, 124-125, 130
protestantes, 63, 81, 92, 95, 107, 322; holandeses, 117, 119, 126, 128-129; ingleses, 98, 107
Proust, Marcel, 282
Proverbios, 44-45
psicoanálisis, 18-19, 139, 176-189, *ilus.*; interpretación artística, 307; teoría de la libido, 233
publicidad, 219-220, 233, *ilus.* 220, 222; anuncios personales, 234-235, 239; lactancia, 174; protestas en contra, 287; sujetadores, 206, 209-210, 233-234, *ilus.* 207, 208, 212

puritanos, 98, 108
Pushkin, Alexandre, 154

«Querida Abby», 234
quimioterapia, 268, 272-273

Rab and His Frinds (Brown), 266
radiación, terapia de, 268-269, 272-273
Raleigh, Walter, 104
rap, música, 238
rayos X, 272-273, *ilus.* 271
Rea, 40
Reach to Recovery, 277, 300
Reagan, Ronald, 215
realidad virtual, programas de, 236, *ilus.* 236
reducción quirúrgica de los pechos, 281, 319
Rembrandt, 123-124, 256, *ilus.* 124
Remo, 40
«Remodeling Photo History» (Spence y Dennett), 307, *ilus.* 308
Renacimiento, 17, 36, 69-114, 148, 157, 192, 321; arte, 37, 52, 58-62, 66, 69, 80-81, 86-89, 96-98, 111-112, 114, 304, 321, *ilus.* 37, 42, 50, 51, 58, 64, 65, 70, 79, 88, 94, 97, 112; ideales de belleza, 20, 113-114, 190, 214-216, 300-301, 316-317, 323, *ilus.* 77, 79; lactancia, 18, 275, 288-289, 318, *ilus.* 318; literatura, 74-75, 83-87, 321; medicina, 249-254, 268; moda, 71-72, 193-194; rango de las mujeres, 283
Reparata, santa, 53
republicanos, 294
revistas; modelos del desnudo, 218-226, *ilus.* 224; pornografía, 238-239
Revolución francesa, 16-18, 141-148, 158, 169, 172, 196-197, *ilus.* 145, 146
revolución sexual, 213
Rich, Adrienne, 301
Rivera, Diego, 302
Robespierre, Maximilien, 140-141
Roentgen, Wilhelm, 270
Roland, Madame, 140-141
Rolling Stone, revista, 225, *ilus.* 224
Roma, en la antigüedad, 19, 40-42, 80, 147, 192, 246, 248, 322
Roman de la Violette, Le, *ilus.* 73
Romeo y Julieta (Shakespeare), 105
Rómulo, 40
Ronsard, Pierre de, 86-88, *ilus.* 87
ropa interior, 19-20, 190
véase también sujetadores, corsés
Rosalynde (Lodge), 101
Rosenthal, William, 209
Roth, Philip, 189
Rousseau, Jean-Jacques, 18, 137141, 144, *ilus.* 138
«Routine Mammogram» (Pastan), 299
Royer, Jean, 289
Rubens, Peter Paul, 36, 128
Ruggiero, Guido, 79
Rush, Benjamin, 265
Rusia; en el siglo XIX, 154; en la primera guerra mundial, 162, *ilus.* 165
Russell, Diana, 237
Russell, Jane, 114, 166, 227
Rycroft, Charles, 176-177, *ilus.* 176

sadismo, 238
Safo, 35
Safford-Blake, Mary J., 203
Saftleven, Herman, 122
Saliceto, Guglielmo da, 249
Salomón, rey, 45
salud; como tema político, 291-292; corsés y, 192, 205-206; lactancia, 91-93, 117, 134-135, 171; *véase también* medicina
Samuel, 44
Sara, 44, 109
Sara Lee Intimates, 216
Savannah, 237
Scéve, Maurice, 85
Schama, Simon, 115, 119
Schiebinger, Londa, 135
Schleiden, Matthias, 266

Schultetus, Johannes, 256
Schwann, Theodor, 266
Sears, Roebuck & Company, 201, 204-205, *ilus.* 201, 202, 204
Séchelles, Hérault de, 147
Seeing Through Clothes (Hollander), 190
segunda guerra mundial, 151, 164-169, 171, 210
Self, revista, 215
Serras, Peyre de, 249
Servicio norteamericano de urología, 235
Sesión de tocador, La (Gillray), *ilus.* 199
Seventeen, revista, 213
sexo cibernético, 236
sexualidad, 321-322, 324; brujas y, 81; comercialización, 192, 215-241; en el Renacimiento, 75, 85, 89, 93; en la Francia del siglo XVIII, 131; lactancia y, 298; psicoanálisis y, 177-188
Shakespeare, William, 17, 103-105
She Fox (Bourgeois), 306, *ilus.* 305
Sherman, Cindy, 307, 310-311, 313, *ilus.* 311
Sidney, Philip, 103
silicona, implantes de, 114, 216, 235, 278-279, 317
Simonton, Ann, 287
Slingeland, Pietr van, 121
Smith, Abigail Adams, 265
Solteros (filme), 317
Soo de Ouden Songen (Steen), 126-127, *ilus.* 126
Sorano de Efeso, 245-247
Sorel, Agnès, 69-71, 88-89, 313, *ilus.* 70
sostenes, *véase* sujetadores
Spence, Jo, 307-310, *ilus.* 308, 309
Spenser, Edmund, 102-103
Spiegel, David, 277
Spiegel, Der, ilus. 236
Sprinkle, Annie, 312-315, *ilus.* 312
Staller, Ilona (La Cicciolina), 289, 291, *ilus.* 290
Stanford Medical School, 276
Steen, Jan, 126-127, 260, *ilus.* 126, 260
Stein, Ralph, 166
Steinbeck, John, 227
Stern, Der, ilus. 224
Still Life (Spence), *ilus.* 309
Storch, Johann, 259
Strossen, Nadine, 239
Suecia, cirugía estética en, 278
«Sueño de Bellas Mujeres, Un» (Tennyson), 154
Suiza, 169
sujetadores, 16, 206-207, 218, 239, *ilus.* 207, 208, 212; exhibidos por Madonna, 231-232; quema de, 16, 214, 284-285; rellenos para, 114, 211
sujetadores deportivos, 214-215
Sunday Sports (periódico sensacionalista), 234
Susan, 230-231

Tácito, 41
Tallien, Madame, 197
Talmud, El, 44
Tasmania, 171
Tennyson, lord Alfred, 153
Teodorico, 250
Teresa, santa, 48, 62
Thatcher, Margaret, 99
The Beauty Myth (Wolf), 301
The Female Eunuch (Greer), 285
Teoría de la clase ociosa (Veblen), 206
Thompson, Flora,154
Tintoretto, El, 36-37 e *ilus.*
«Tiresias» (Tennyson), 153
Tiziano, 96, 218
Todo lo que desearía saber sobre el sexo y no se atreve a preguntar (filme), 189
Tolstói, León, 155
Tolstói, Sonia, 155
topless; como manifestación política, 284-292; en espectáculos eróticos, 229-230; tomar el sol en, 214, 288
Tratado general de cirugía (Heister), 261-262, *ilus.* 261
Tree, Penelope, 213

Tribunal Supremo, Estados Unidos, 239
Tristan de Nanteuil, 55
Trotula, 248
Troya, guerra de, 33
Truth, Sojourner, 152-153
Tulp, Nicolaes, 256
Turner, Lana, 227
Twiggy, 213

Uganda, permisos por maternidad, 173
Unfortunate Traveller, The (Nashe), 194
UNICEF, 175
Universidad de California, en San Francisco, 235
USA Today, 324

Valadon, Suzanne, 302
Valerio Máximo, 41
Valéry, Paul, 53
Valois, Marguerite de, 95
Vanity Fair, revista, 213, 225, *ilus.* 224
Vargas, Alberto, 165
Veblen, Thorstein, 205-206
Velpeau, Alfred, 266
Venier, Maffio, 76
Venus, 24 e *ilus.*
Venus del organista (Tiziano), 96
Vermeer, Jan, 124-125, *ilus.* 125
Vesalio, Andreas, 251
Vickers, Nancy, 104
Victoria Augusta, emperatriz de Alemania, 155
Victoria, reina de Inglaterra, 151
Victoria's Secret, 215, 233
vida doméstica
  en los Países Bajos, 115-130
  y política igualitaria, 134
Viejo y la joven, El (Grien), *ilus.* 112
Villon, François, 74
Vindication of the Rights of Women (Wollstonecraft), 283-284
Violación de Lucrecia, La (Shakespeare), 104
Violencia pornográfica, 237-239
Virgen de Melun, La (Fouquet), 69, 313, *ilus.* 70
Virgen María, La, 16-17, 25, 47-48, 53, 56-67, 69, 92, 109, 119, 177, 249, *ilus.* 58, 64, 70
Vogue, revista, 206, 213, 216

Wall Street Journal, The, 215
Warner's Brassiere Company, 205, 209-213
Warrior, The (Hammid), 315, *ilus.* 314
Wasserman, Rosanne, 299
Welde, Adriaen van de, *ilus.* 129
Werly, Jean, 197
West, Mae, 227
Winkler, John J., 35
Winnicott, D. W., 184
Wolf, Naomi, 301
Wollstonecraft, Mary, 284
«Woman Dead in Her Forties, A» (Rich), 301
Women's Cancer Resource Center, 295
Women's Health Action Mobilization (WHAM), *ilus.* 292
Women's Sports and Fitness, revista, 281
Wonderbra, 16, 217, 233
Woolson, Abba Goold, 203
Wurmfeld, Hope Herman, *ilus.* 292

Yalom, Irvin, 276-277
Yalom, Reid S., *ilus.* 293, 318
Yank, revista, 166
yo oculto, el, 39

Zedighe Sinne-beelden (Castro), 122
Zeus, 32-33, 36, 40
Zurbarán, Francisco de, 51-52, *ilus.* 51

CREDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

Fig. 1. Musée des Antiquités Nationales, Saint Germain. Photo R. M. N.
Fig. 2. Copyright British Museum, Londres.
Fig. 3. Facilitada por Mrs. Horace L. Mayer. Cortesía del Museum of Fine Arts, Boston.
Fig. 4. Facilitada por Edward W. Forbes. Cortesía del Museum of Fine Arts, Boston.
Fig. 5. Copyright British Museum, Londres.
Fig. 6. Facilitada por Mrs. W. Scott Fitz. Cortesía del Museum of Fine Arts, Boston.
Fig. 7. Foto de Jean Mazenod. *L'art grec*, Éditions Citadelles & Mazenod, París.
Fig. 8. Museo de Efeso (Selçuk), Turquía. Foto de Erich Lessing/Art Resource.
Fig. 9. Louvre, París. Foto de R. M. N.
Fig. 10. The National Gallery, Londres.
Fig. 11. Louvre, París. Foto de Marilyn Yalom.
Fig. 12. Louvre, París. Foto de R. M. N.
Fig. 13. Foto de Michel Magat.
Fig. 14. Iglesia de St. Léonard, Léau. Foto de Bulloz.
Fig. 15. Montpellier. Foto de Bulloz.
Fig. 16. Museo Condée, Chantilly. Foto de Giraudon.
Fig. 17. Iglesia de San Francisco, Siena. Foto de Alinari/Art Resource.
Fig. 18. Lieja. Foto de Bulloz.
Fig. 19. Foto de Bulloz.
Fig. 20. Amberes. Foto de Bulloz.
Fig. 21. Wellcome Institute Library, Londres.
Fig. 22. Bibliothèque Nationale, París. Foto de Roger Viollet.
Fig. 23. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.
Figs. 24 y 25. Por cortesía de la Junta del Patronato del Victoria and Albert Museum, Londres.
Fig. 26. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.
Fig. 27. Louvre, París. Foto de Bulloz.
Fig. 28. Bibliothèque Nationale, París. Foto de Bulloz.
Fig. 29. Senlis. Foto de Bulloz.
Fig. 30. Museo Condée, Chantilly. Foto de Giraudon.
Fig. 31. Louvre, París. Foto de Bulloz.
Fig. 32. National Portrait Gallery, Londres.
Fig. 33. Albertina, Viena.
Fig. 34. M. H. de Young Memorial Museum, San Francisco.
Fig. 35. Louvre, París. Foto de Bulloz.

Fig. 36. Paleis Het Loo, Museo Nacional, Apeldoorm, Países Bajos. Foto de A.A. Meine Jansen.
Fig. 37. Amsterdam. Foto de Bulloz.
Fig. 38. Staatliche Gemäldegalerie, Dresde.
Fig. 39. Samuel H. Kress Collection, 1961.60; Allentown Art Museum, Allentown, Pennsylvania.
Fig. 40. Copyright The Cleveland Museum of Art, 1996, John L. Severance Fund, 66.239.
Fig. 41. Copyright Bibliothèque Nationale, París.
Fig. 42. Colección privada.
Fig. 43. Foto de R. M. N.
Fig. 44. Wellcome Institute Library, Londres.
Fig. 45. Museo Carnavalet, París. Foto de Bulloz.
Fig. 46. Museo Carnavalet, París.
Fig. 47. Foto de Bulloz.
Fig. 48. Museo Fragonart, Grasse. Foto de Bulloz.
Fig. 49. Louvre, París. Foto de Bulloz.
Fig. 50. Peabody Museum, Harvard University.
Fig. 51. Bibliothéque de Documentation Internationale Contemporaine, Nanterre.
Fig. 52. De un ejemplar de *La Vie Parisienne* de 1917.
Fig. 53. GE264, Colección de carteles, Hoover Institution Archives.
Fig. 54. US2003A, Colección de carteles, Hoover Institution Archives.
Fig. 55. US1021, Colección de carteles, Hoover Institution Archives.
Fig. 56. US5718, Colección de carteles, Hoover Institution Archives.
Fig. 57. US1237, Colección de carteles, Hoover Institution Archives.
Fig. 58. Archivio Storico Ricordi, Milán.
Fig. 59. Reproducido en Hirschfeld, *Sittengeschichte des Weltekrieges*, Leipzig y Viena, 1930.
Fig. 60. GE982, Colección de carteles, Hoover Institution Archives.
Fig. 61. National Air and Space Museum, Washington, D. C.
Fig. 62. Billete de banco colonial portugués.
Fig. 63. Penguin, libro de bolsillo, 1972 (1968, 1995).
Figs. 64 y 65. Wellcome Institute Library, Londres.
Figs. 66, 67 y 68. Sears, Roebuck & Co., catálogo de 1897.
Fig. 69. Bibliothèque des Arts Décoratifs, París.
Fig. 70. Foto Jean-Loup Charmet.
Fig. 71. Colección privada.
Fig. 72. Cortesía de Maidenform Museum, Nueva York.
Fig. 73. Archivio Storico Ricordi, Milán.
Fig. 74. S. Barita Co., Tucson, Arizona, y Fresno, California.
Fig. 75. Out of the West Publishing, Sacramento, California.
Fig. 76. Foto de Theda y Emerson Hall.
Fig. 77. Cortesía del artista.
Fig. 78. Cortesía de The Kobal Collection.
Fig. 79. Snap A Shot, Inc., Nueva York.
Fig. 80. Con autorización de *Der Spiegel*.
Fig. 81. Cortesía del artista.
Fig. 82. Versalles. Foto de R. M. N.
Fig. 83. Galería Nacional, Praga. Foto de Giraudon.
Fig. 84. Wellcome Institute Library, Londres.
Fig. 85. Cortesía de la University of Pennsylvania School of Medicine.
Fig. 86. Museo de L'Asistance Publique-Hôpitaux de París.
Fig. 87. Foto de Shmuel Thaler.
Fig. 88. Foto *Le Matin*, 29 de mayo de 1987.
Fig. 89. Cortesía del artista.

Fig. 90. Cortesía del artista.
Fig. 91. Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México.
Fig. 92. Colección privada. Foto de Peter Bellamy.
Figs. 93 y 94. The Jo Spence Archive, Londres.
Fig. 95. Cortesía de la artista y de Metro Pictures, Nueva York.
Fig. 96. Copyright L. Barany & A. Sprinkle, 1991. Foto de Leslie Barany.
Fig. 97. Cortesía de TREE, P.O. Box 186, Topanga, California 90290.
Fig. 98. Cortesía del artista.
Fig. 99. Cortesía del artista.

AGRADECIMIENTOS DE AUTORIZACIONES

Por autorizamos a reproducir material previamente publicado, damos las gracias a:

Alfred A. Knopf, Inc.: Fragmentos de poemas de *The Dead and the Living*, de Sharon Olds, copyright 1983 de Sharon Olds. Reproducido con permiso de Alfred A. Knopf, Inc.

Alicia Ostriker: «Greedy Baby», de *The Mother/Child Papers*, de Alicia Ostriker, Beacon Press, 1986. Reproducido con permiso de la autora.

University of Pittsburgh Press: «Years of Girlhood (for My Students)», parte de «The Mastectomy Poems», de *The Crack in Everything*, de Alicia Suskin Ostriker, copyright 1996 de Alicia Suskin Ostriker. Reproducido con permiso de University of Pittsburgh Press.

W. W. Norton & Company, Inc.: Fragmentos de «Routine Mammogram», de *A Fraction of Darkness* de Linda Pastan, copyright 1985 de Linda Pastan. Reproducido con permiso de W. W. Norton & Company Inc.

W.W. Norton & Company, Inc. y Adrienne Rich: Fragmentos de «Incipience» y «A Woman Dead in Her Forties», de *The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New, 1950-1984* de Adrienne Rich, copyright 1975, 1978 por W. W. Norton & Company, Inc., copyright 1981, 1984 de Adrienne Rich. Reproducidos con permiso de W. W. Norton & Company, Inc. y Adrienne Rich.

Marilyn Yalom es profesora e investigadora en el Institute for Woman and Gender de la Universidad de Standford. Es autora de ensayos sobre temas normalmente poco tratados como *Blood Sisters: The French Revolution in Women's Memory* y *Maternitiy, Mortality and the Literature of Madness*. En 1992 recibió del gobierno francés la distinción de Officier des Palmes Académiques.

Ilustración de la cubierta: detalle de *Gabrielle d'Estrée et une de ses sœurs* (finales del siglo XVI), escuela de Fontainebleau, 0,96 x 1,25 m, Museo del Louvre, París.